جامعة مؤتة
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

إسماعيل فهد إسماعيل روائياً

إعداد الطالب
عمر صبحي محمد جابر

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الأدب العربي من جامعة مؤتة / مؤتة / الكرك / الأردن.

١٤١٧هـ - ١٩٩٧م

اهداء

إلى الروح الطاهرة التي رحلت قبل أن تساهم في تطهير وجودنا. إلى الأخ الحبيب الصديق عدنان نافع جرادات.

إلى الأهل جميعاً.

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

إسماعيل فهد إسماعيل روائياً

إعداد الطالب

عمر صبحي محمد جابر

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب العربي من جامعة مؤتة/مؤتة/الكرك/الأردن.

لجنة المناقشة

د. محمد الشوابكة .... **مشرفاً**

د. فايز القيسي .... **عضواً**

د. سامح الرواشدة .... **عضواً**

المحتويات

الملخص

إسماعيل فهد إسماعيل روائياً

إعداد

عمر صبحي محمد جابر

ماجستير لغة عربية (أدب)، جامعة مؤتة، ١٩٩٧

إشراف

الدكتور محمد الشوابكة

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة تجربة إسماعيل فهد إسماعيل الروائية (١٩٧٠-١٩٨٨)، وإلى دراسة أبعادها من خلال ممارسة تحليلية للرؤية والتشكيل لمجمل أعماله الروائية: وذلك بدراسة تفصيلية من حيث تقنيات الفن الروائي المستخدمة عنده ووظيفة هذه التقنيات (الآليات) وارتباطها بالمضمون. كما تناول البحث دراسة المضامين الاجتماعية والسياسية.

وقد عالجت الدراسة هذا من خلال بابين:

قُسِّمَ الباب الأول إلى فصلين: الأول بعنوان المضمون القومي والوطني (السياسي) وقد عالج الأبعاد السياسية التي انطوت عليها الأعمال الروائية وهي: البعد السياسي، غياب المؤسسات وضياع الفرد، والسلطة وتشظي بناء البيت الداخلي، والاستلاب والاستسلام والسجن.

أما الفصل الثاني فقد عالج المضمون الاجتماعي من خلال التركيز على علاقة الرجل بالمرأة، وعلاقة المرأة والرجل بالسلطة الأبوية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية سواء أكانت مفككة أم متماسكة.

أما الباب الثاني فقد قُسم إلى ثلاثة فصول:

الأول السرد وقد تناول مفهوم السرد، وتقنيات (آليات) السرد من حيث الاستذكار والاستباق والتسريع والتعطيل، ووجهات النظر.

أما الفصل الثاني فقد عالج بناء الشخصية الروائية من حيث طريقة تقديمها ورسمها وعلاقتها بالراوي ونوعه.

أما الفصل الثالث فقد درس تيار الوعي من حيث مفهوم تيار الوعي وطبيعة استخدام الروائي لهذه التقنية وعلاقتها بالمضمون.

المقدمة

تقصد هذه الدراسة إلى بحث تجربة إسماعيل فهد إسماعيل* الروائية (١٩٧٠-١٩٨٨)، التي تُعدُّ من أهم التجارب الروائية في الخليج العربي، بل إن إسماعيل فهد إسماعيل هو المؤسس الحقيقي لفن الرواية في الخليج العربي (الكويت)، ولولاه لظلت الرواية في الكويت غير حاضرة أو معروفة؛ إذ يُعدُّ صاحب مكان بارز في عالم الرواية العربية. ومع ذلك فهو لا يتمتع بشهرة واسعة بين الروائيين العرب، كتلك التي يتمتع بها بعض الروائيين العرب من مثل: نجيب محفوظ، أو حنّا مينة، أو عبدالرحمن منيف، أو جبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم. وقد يكون السبب في ذلك هو مصادرة الرقابة لروايتيه (كانت السماء زرقاء، المستنقعات الضوئية). فهاتان الروايتان هما باكورة تجربته الروائية.

لقد بدأ إسماعيل فهد إسماعيل تجربته في الإبداع الأدبي بكتابة القصة القصيرة، إذ أصدر عام (١٩٦٥) مجموعة قصصية بعنوان« البقعة الداكنة » التي كشفت عمّا تنماز به بدايات التجربة الإبداعية من قصور في غير جانب، سواء من الناحية الفنية أو المضمونية، فمن الناحية الفنية افتقرت القصص إلى كثير من تقنيات القصة القصيرة وأهمها لحظة التنوير، حيث تسرد القصص القصيرة بطريقة تقليدية غير مشوقة ولعلَّ ذلك يعود إلى طبيعة الموضوعات المطروحة في المجموعة القصصية التي تتمثل بنقل هموم البسطاء والفقراء (العمال، الزوجة، الطلاب، الأطفال) بطريقة تميل إلى المباشرة في المعالجة والتسطيح دون محاولة تعميق هذه المواضيع والارتقاء بها إلى المستويات الإنسانية.

---

* ولد في العراق عام (١٩٤٠)، كويتي الجنسية، من أبوين ينتسبان إلى الكويت والعراق.

أما الانطلاقة الحقيقية لتجربته الإبداعية فقد تمثلت بروايته الأولى «كانت السماء زرقاء» التي تُعدُّ البداية الفنية الحقيقية له حيث أشار غير مبدع بمكانة الرواية الرفيعة ومنهم: عبدالوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وعبدالرحمن الابنودي. وقد صدَّر صلاح عبد الصبور الرواية بمقدمة أشار فيها إلى أن هذه الرواية من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي- في ذلك الحين (١٩٧٠).

لعل روايات إسماعيل فهد إسماعيل ترتقي به إلى مستوى عمالقة الرواية العربية كمّاً ونوعاً ورؤيةً وتشكيلاً، ومع ذلك فلم تَحْظَ رواياته بدراسة شاملة أو شبه شاملة. سواء أكان ذلك على مستوى المضمون أم على مستوى التقنية (التكنيك) الروائية - في حدود بحثي وتنقيبي -، بَيْدَ أنَّ بعض النقاد الذين يؤرخون للرواية العربية لم ينسوا جهود إسماعيل فهد إسماعيل في تطور الرواية العربية وتطويرها؛ فقد أفْرَد علي الراعي دراسة قصيرة لم تتجاوز ست صفحات لرواية (النيل: الطعم والرائحة) في كتابه (الرواية في الوطن العربي ص٤٧٥-٤٨١)، وهذه الدراسة- على قصرها- مهمّة، حيث عدَّ هذه الرواية إحدى الروايات المهمة في الخليج العربي، وأنَّها مَثَلٌ بارز من أمثلة الكتابة السياسية الواعدة والمؤثرة، وكان عرضه لها مقتصراً على تلخيصها ومُبْتسراً الحديث على أسلوبها كالاقتصاد في اللغة، ورشاقة الأسلوب الذي يتم به جريان الماضي إلى الحاضر، والتعايش بينهما، واستخدام التشويق الشديد.

أما دراسة أحمد الزعبي لرواية (المستنقعات الضوئية) في كتابه (في الإيقاع الروائي، ص٣٧-٥٣) فقد عوَّلت على مسألة الإيقاع الروائي ولم تتجاوز الحديث عن: إيقاع المكان، الزمان، الحدث، المرأة، الجنس، الوجود. وهو أمر يسوِّغه المنهج الذي اختطه الكاتب لنفسه.

كما أشارت أمينة العدوان في كتابها (مقالات في الرواية العربية المعاصرة، ص٥١-٦٩) إلى رباعية إسماعيل فهد إسماعيل [الحبل، المستنقعات الضوئية، كانت السماء زرقاء، الضفاف الأخرى] مركِّزة على تلخيصها وذكر مغزى هذه الروايات والإشارة إلى بعض تقنيات السرد مثل: المشهد والحوار والتسجيل، دون أن تكلف نفسها عناء التطبيق على هذه الروايات بشكل مُبين.

أما روجر ألن فقد تحدث عن الرباعية نفسها، في كتابه [الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ص١٤٩-١٦١] مشيراً إلى أن صاحب هذه الرباعية «أديب محترف» وأن موضوع هذه الرباعية هو القضايا السياسية، و«أن الروائيّ يلعب على مستويات عدة في وقت واحد: القصة الحاضرة، ذكريات الماضي (من ناحيتي السرد والحوار)، المونولوج الداخلي، وتيار الوعي». ويتحدث روجر ألن أيضاً عن الشخصية الرئيسية في كل رواية من الرباعية عن طريق تلخيص أحداث هذه الشخصية.

كما تناول محمود غنايم في كتابه (تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية، ص٢٩٧-٣١٢) رواية (كانت السماء زرقاء) مقتصراً الحديث على تيار الوعي في هذه الرواية وملتفتاً إلى ملمح واحدٍ من ملامحه وهو عنصر الذكريات، وهو أمر يسوّغه عنوان الكتاب.

وثمّة مقالات مختصرة عُنِيَت بدراسة رواية بعينها من روايات إسماعيل فهد إسماعيل. فقد كتب محمد حَسن عبد الله مقالة نقديّة حول رواية (المستنقعات الضوئية) في مجلة البيان الكويتية (ع٢٣١، ١٩٨٥) مشيراً إلى طُرق السرد التي تعتمد على «ومضات أو لحظات أو مواقف يجتازها البطل في الزمن الآني فتستدعي على الفَوْر ومَضات أو لحظات من الزمن الفائت» كما تحدّث عن الدلالات النفسية للعنوان وعن الزمن النفسي والقصصي. ويقارن في مقالته بين «المستنقعات الضوئية» و«اللص والكلاب» من حيث شخصية الزوجة (زوجة البطل) ورمزها بين الروائيين.

ولعلّ أوّل من تنبه إلى روايات إسماعيل فهد إسماعيل هو يَعْرُب محمود السعيدي حيث كتب مقالة حول رواية (كانت السماء زرقاء) في مجلة الآداب (ع١٢، ١٩٧٠) مشيراً إلى التقنيات المستخدمة في النص الروائي، وأن الكاتب يكشف رؤاه بلغة شاعرية. وقد ناقش الناحية المضمونية في الرواية بشكل عام مركزاً على الحدث الرئيسي في الرواية (الهروب). وهناك عدد آخر من النقاد أشاروا وناقشوا بعض جوانب روايات إسماعيل، أشار البحث إليها وناقشها في ثناياه.

يستخلص من العرض السابق أنّه لم تُفرد لروايات إسماعيل فهد إسماعيل دراسة شاملة واعية تتناول الجوانب الشكلية والمضمونية؛ فمنهم من تناول عملاً بعينه محلّلاً مضمونه متجاوزاً عناصره الأخرى، ومنهم من عالج عملاً آخر متناولاً جزئية فنية دقيقة متجاوزاً التقنيات الفنية الأخرى؛ ومنهم من تناول مجموعة أعمال معالجاً عنصراً واحداً فيها.

والحقّ أن هذه الأعمال على الرغم من جدية بعضها، وإشارتها إلى أهمية الكاتب، ودوره في تطوّر الرواية العربية، وتطويرها إلا أنها تَقْصُرُ بشكل واضح عن إعطاء صورة كاملة مفصّلة متانية عن روايات إسماعيل فهد إسماعيل شكلاً ومضموناً، وهو الأمر الذي تسعى هذه الدراسة إلى تحقيقه مفيدة ما أمكن من الدراسات السابقة، مقتنعة بأن إسماعيل فهد إسماعيل أضاف جديداً من حيث التقنيات الفنية كالسرد، والحوار، وتيار الوعي ... وفضلاً عن ذلك فإسماعيل فهد إسماعيل روائي ملتزم، عكست رواياته هموم الأمة، ومعاناتها بطريقة تستحق المحاولة النقدية التحليلية الكاشفة.

جاءت هذه الدراسة في بابين:

- تناول الباب الأول المضامين وقسمته إلى فصلين:

الأول بعنوان المضمون القومي والوطني (السياسي)، حيث كشف عن طبيعة المضامين السياسية المتمثلة بالاضطهاد السياسي والقمع والاستلاب والبحث عن الحرية ويتفرع هذا الفصل في ثلاثة مسارب هي:

أولاً: البُعد السياسي، غياب المؤسسات وضياع الفرد.

ثانياً: السلطة وتشظي بناء البيت الداخلي ومظاهر أُخرى من القمع والاستلاب.

ثالثاً: الاستلاب والاستسلام والسجن.

أما الفصل الثاني فقد تناول (المضمون الاجتماعي) مركزاً على طبيعة علاقة الرجل بالمرأة، وعلاقة الرجل والمرأة بالسلطة الأبوية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات سواء أكانت هذه العلاقات مفككة أم متماسكة.

- وتناول الباب الثاني القضايا الفنية وقسمته إلى ثلاثة فصول: الأول (السرد) حيث تَوَقّفتُ عند أبرز مظاهر السرد ومفهومه باحثاً عن التقنيات التي استخدمها الروائي ووظيفة هذه التقنيات وقد جاء ذلك على النحو التالي:-

(١) مفهوم السرد

(٢) تقنيات السرد (الزمن)

(أ) السرد الاستذكاري (الاسترجاع)

(ب) السرد الاستشرافي (الاستباق)

(جـ) تسريع السرد

(د) تعطيل السرد

(٣) وجهات النظر (التبئير السردي)

(أ) السارد > الشخصية

(ب) السارد = الشخصية

(جـ) السارد < الشخصية

أما الفصل الثاني فقد بحث بناء الشخصية الروائية من حيث مفهوم الشخصية الروائية وطرق رسمها وتقديمها وعلاقتها بالراوي وطبيعة الراوي (محدود العلم، كلي العلم).

وقد تناول الفصل الثالث مظاهر تيار الوعي التي استخدمها إسماعيل فهد إسماعيل وعلاقتها بمضمون الروايات، وقد جاء هذا الفصل صغيراً -مقارنة بالفصول الأخرى- ويعود ذلك إلى أن الروايات لم تستخدم إلا بعض تقنيات تيار الوعي. ولم ترغب الدراسة أن تفرض على البحث التكنيكات التي لم تستخدمها الروايات.

تجدر الإشارة إلى أن الدراسة لم تحفل بحياة الكاتب وتفاصيلها؛ لأن سيرة الكاتب لا تماثل بالضرورة الشخصيات الروائية أو أيديولوجية النصّ، فقد يطرح الكاتب أفكاراً لشخصياته مخالفة لأفكاره، ويجب أن لا نسقط أيديولوجية الكاتب على أعماله. لذلك درسنا الأعمال الروائية بمعزل عن حياة الكاتب. وأن كُلَّ عمل أدبي يعتبر بمثابة تظاهرة «لشيءٍ آخر» ويعني ذلك -كما حدده تودوروف- التمتع «بأكثر الحظوظ في الاقتراب من العلمانية، إذ إننا في هذه الحالة ننطلق من هذه التظاهرات الخاصة، وهي الأعمال الأدبية»[1].

تقتضي طبيعة الروايات أن يستوعب البحث غير منهج من مناهج الدرس الأدبي المعاصر، فالتلخيص وكشف الجو العام يقتضي منهجاً وصفياً، بينما يتطلب مناقشة السرد بأنواعه وآلياته، والشخصية الروائية، منهجاً تحليلياً مفيداً من الشكلانية. في حين أن البحث مضطر إلى الإفادة من مقولات علم النفس وعلم النفس الاجتماعي والوجودية، عند معالجة مسائل تيار الوعي وطبائع الشخصيات. أما المنهج الاجتماعي فسيكون مجالاً للكشف عن الهموم الاجتماعية والسياسية. ويكون الإفادة من هذه المناهج جميعاً بمقدار ما يخدم البحث فقط، دون ركون إلى تصوُّرٍ مُسْبَقٍ أو أحادي، ودون فرض تصورات نظرية غير مستخدمة في الروايات بل إن النص الروائي هو الركيزة الأساسية التي عوَّل عليها البحث. وأن التنظير خرج من رحم النصوص ولم يُفرض عليها فرضاً.

وبعد فلا يسعني إلى أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الدكتور محمد الشوابكة الذي أشرف على هذه الرسالة، ولم يبخل عليَّ بملاحظاته الذكية وتوجيهاته السديدة وغمرني بعلمه ولطفه.

ولا يسعني إلا أن أشكر الأستاذين الكريمين الدكتور فايز القيسي والدكتور سامح الرواشدة على ما بذلاه من مشقة في قراءة هذا النص والملاحظات التي يبديانها ستثري البحث وتفيده.

---

(١) (الإنشائية الهيكلية، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٣، ١٩٨٢، ص٤).

الباب الأول

المضامين

الفصل الأول

المضمون القومي والوطني
(المضمون السياسي)

إنّ النص الروائي مرتبط بالواقع بصورة أو بأخرى بأشكاله المختلفة كافةً. ولكن هذه الحياة التي يصوغها الخطاب الروائي تختلف عن الواقع الموضوعي؛ لأننا نتعامل هنا مع تعبير لا تسجيل، ولأن الواقع المقدَّم هو واقع فنّي وليس بالضرورة واقعاً موضوعياً؛ واقعٌ يعتمد كلياً أو جزئياً على المخيلة، ولذلك فقد واجه التسجيل الحرفي للواقع معارضة شديدة من كثير من النقاد[1]؛ لما في ذلك من افتقار إلى الأصالة والخَلق، وقد حدا هذا النسخ ببعض النقاد إلى الشجب الصّارخ؛ لأن الفني في رأي هؤلاء «لا يعكس الواقع في أي معنى طبيعي تافه ... وهو لا يمثل، أو يولد أو يكشف القناع، أو يُظهر»[2]. فالأدب انعكاس الانعكاس، أي انعكاس/انكسار (بالمفهوم الفيزيائي) الواقع على مخيلة الكاتب، ثم صياغة ذلك وعكسه عن طريق الأدب/الفن بشكل عام.

والعمل الروائي يعبِّر عن آفاق اجتماعية، وسياسية، واقتصادية[3]، فينتصر أحياناً لكثير من القيم الإنسانية، ويرفض أحياناً أخرى بعضها متوسلاً إلى ذلك بالحلم والطموح وإيجاد البدائل الفنية، معيداً بذلك صياغة الواقع بشكل مغاير لما هو عليه؛ وربما يتفق مع رؤية المبدع؛ بيد أنه ينبغي أن نتذكر هُنا أنه ليس بمقدور الروائي الإطاحة بمنظومة القيم والتقاليد السائدة، إنما يحاول أحياناً أن يبحث «عن قيم أصيلة في عالم منحط»[4] . ولعلّ هذه المسألة بالذات تشكل محوراً أساسياً في معظم روايات إسماعيل فهد إسماعيل. لهذا تسعى الفقرات التالية إلى البحث عن

(١) انظر: رأي فلوبير وتولستوي في: صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ط٢ بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٦، ص١٦-١٩.

(٢) كليه أندرسن. ست فرضيات عن الأدب وحقائق الواقع. ترجمة: نهاد عبد الستار. مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد الأول، ١٩٩٣، ص٤٤.

(٣) انظر: محمد فتوح أحمد. جدليات النص. مجلة «عالم الفكر» الكويتية، مجلد (٢٢)، العدد الثالث والرابع، يناير/مارس- إبريل/يونيو، ١٩٩٤ ص٣٩.

(٤) لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ترجمة: بدر الدين عرودكي. ط١، اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٣، ص١٤.

مناحي الرفض والقبول للسائد في مجتمع النصّ الروائي، محاولة اختزال الوظائف التي يُفصِحُ عنها النص، معالجة كل وظيفة على انفراد، وتنطلق هذه المناقشة من الإيمان بقدرة النّص على إفراز غير إنجاز؛ لأنه بنية متعددة الأبعاد قابلة للتأويل- «من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنيها النصّ»[1] -على مختلف المستويات، ولا سيما أننا نقرأ نصوصاً ذات حمولات دلالية متعددة، لا تحبس نفسها في السياسي أو الاجتماعي أو الفكري، وإنما تكشف عن هذه الأبعاد بدرجات متفاوتة، وهذا لا يعني في معظم الأحوال أنها نصوص مؤدلجة، بل سيظهر التحليل الآتي أن الإيديولوجيا تخرج من رحم النصوص، ولا تفرض عليها فَرْضاً.

ولا بد قبل الشروع في النظر في أعمال إسماعيل فهد إسماعيل أن نشير إلى أن الروائي لا يقدِّم حادثة صغيرة/قضية بسيطة حدثاً أو شخصية، بل يقدم عالماً، «فالروائيون الكبار جميعهم يملكون مثل هذا العالم، ويمكن التعرف إليه باعتباره يفيض ويتداخل مع العالم التجريبي وإن كان متميزاً بكونه قائماً بذاته ومفهوماً بذاته»[2] وزيادة على ذلك فإن وظيفة الفن الروائي ليست تصوير الحقائق كما هي وبكافة أنواعها «ولا تصوير تساؤل ما -حقيقة معروفة مسبقاً- ولكنّ وظيفته أن يضع تساؤلات للعالم (وربما إجابات) لا تدرك حقيقة نفسها بعد»[3] ؛ لأنني أعتقد أن الفن الروائي لا يبحث عن الحقائق الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، بل يبحث عن واقع محتمل «وسيكون المحتمل -بالرغم من أنه ليس حقيقياً- الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع»[4] .

---

(١) نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط٣ بيروت /الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص٤٨.

(٢) رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي ط٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص٢٢٣.

(٣) آلان روب جرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى القاهرة: دار المعارف. د. ت، ص٢٣.

(٤) جوليا كريسطيفا. علم النصّ. ترجمة: فريد الزاهي، ط١ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩١ ص٤٥.

أولاً: البُعد السياسي، غياب المؤسسات وضياع الفرد:

لا بد بداية من الإشارة إلى ملاحظة منهجية إجرائية، وهي أن مناقشة البُعد السياسي سيكون عن طريق دراسة كل رواية منفردة -وفقاً لتسلسل صدور الروايات تاريخياً بدءاً من رواية (كانت السماء زرقاء ١٩٧٠) إلى رواية (النيل: الطعم والرائحة ١٩٨٨)-؛ وذلك أن كلّ رواية تمثل مرحلة تاريخية معينة من جهة، وتسجل رؤية معينة للكاتب مِنْ جهة أخرى. وربما يفيد هذا الإجراء في الكشف عن تطور رؤية الكاتب. وهو إجراء -فوق كل شيء- يتطلبه البحث.

تشكّل «كانت السماء زرقاء» المحطّة الأولى المهمة في رحلة إسماعيل فهد إسماعيل، إذ تعبر عن علاقة الفرد بالسلطة، وذلك حين لا يقتصر تأثيرها على السياسيّ، بل ينسحب على غير جانب من جوانب الحياة الإنسانية، حيث تشكّل رؤية الإنسان للعالم وللذات من خلال استجابته الإلزامية لسلوك الأنظمة السياسية، وحيث يستحيل هذا الإنسان جزءاً من النظام السياسي دونما إرادة منه، فيقع في حالة مروّعة من التناقض والتمزق الداخلي فيلجأ إلى وسائل متعددة بحثاً عن الذات؛ وعندما يخفق مرة وأخرى يشعر بالأسر ويصبح رهين الخوف والضياع الكامل.

تتكشف جدلية العلاقة بين الفرد والسلطة في هذه الرواية من خلال هروب الشخصية الرئيسية غير المسماة وهو هروب ينبع ابتداءً من الاضطهاد السياسي، ولكنه عندما يستفحل يصبح قحطاً يطيح بالأخضر واليابس، فيقع البطل فريسة الوساوس والمخاوف، وينسى سبب الداء؛ فيهرب من كل شيء «هارب من كل شيء حتى من نفسه»[1]. فما هي طبيعة هذا النظام السياسي الذي تقدّم الروايةُ بعضاً من آفاقه؟! لعلّ الافتقار إلى الحوار الإنساني، وغياب الرأي والرأي الآخر، والتغييرات المفاجئة في القيادات هي أبرز ما يسم هذا النظام. إن التغيير غالباً ما يتم عن طريق العُنْف؛ فالتغيير الذي يصيب النظام السياسي لا يكون إلا بحدوث انقلاب عسكري ويسمى هذا الانقلاب ثورة، وحين يتغير النظام يضطهد كل رموز النظام السابق،

(١) إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ط١، بيروت: دار العودة، ١٩٧٠، ص٢٠.

ممعناً في الانتقام من الناس الذين يصفّي بعضهم جسدياً؛ فيلجأ آخرون إلى الهروب خشية الموت «كلهم سياسيون هاربون .. إلا هو. قبل أيام ثلاثة حدثت ثورة. ثورة في الخريف أطاحت بنظام حكم معيَّن».[1]

لا تصدر المواقف السياسية لرجال السياسة عن قناعة هؤلاء بمواقفهم، بل تعكس لهفتهم في التمكن من السلطة، والمصلحة هي أساس الموقف السياسي. ولم تشكل القناعة بمشروعية النظام السياسي أساساً في مجتمع الرواية. وقد عبّر عن هذا البعد بصوت مسموعٍ يفصح عن أنانية السلطان المتمكن بشكل يميل إلى المباشرة «أنت اخترت الجهة الأقوى، خدمتها لأنها تخدم طموحك

إلى منصب أعلى»[2].

إن الإنسان في مجتمع الرواية ضلَّ طريقه فأصبح يعيش حالة من التيه، فهو يشعر بأن كل الأنظمة السياسية معادية له، فيهرب دون معرفةِ جهةٍ معينةٍ، ما يهمه هو الهروب، فالضابط يخاطب البطل قائلاً:

«ألا زلت مصراً على الهروب؟- بلى

- إذا فأنا حبستك إلى جانبي نهاراً كاملاً!

- أنا حبست نفسي لحد الآن لم أتخذ قراراً قطعياً بالنسبة للمكان الذي سأتجه إليه.»[3]

ونتيجة لهذا الهروب السياسي تفقد الحياة معناها، وتتشكّل تجاهها مواقف معادية وتأتي ألوانها من ممارسة الآخر الخارج عنها، لا من ذاتها كموضوع فيه شيء من القبح وشيء من الجمال، من السلبيات والإيجابيات وتستحيل الحياة عبئاً، ثقيلاً

---

(١) الرواية، ص٢٤.

(٢) الرواية، ص٦٩-٧٠.

(٣) الرواية، ص٩٧.

فيشعر بالعبثية الوجودية. «أليست الحياة لا مجدية برأيك !»[1]. وأن هذه الحياة هي عبارة عن نزوة عابرة، لا يستطيع البطل/الشخصية الرئيسية أن يحدد أهدافه ومطامحه وآماله، فالإحباط السياسي، وعدم قناعته بمشروعية الأنظمة السياسية القائمة تجعله يشعر بعدم مشروعية الحياة نفسها. إنه يُسقط السياسي على مفردات الحياة كاملة، وَيجْعَل نَفْسَه جزءاً من هذه المفردات، فالسياسة نزوة والحياة أيضاً نزوة.[2]

إن رجل النظام السياسي لا يكترث بمفردات الإيديولوجيا التي ينبغي أن توجِّهه، بل نراه يغير هذه المبادئ ويفسِّر تلك المفردات؛ لكي يحافظ على موقعه الذي آل إليه أصلاً عن طريق القهر، إنَّ ما يعنيه هو التمكن من المنصب الذي يتولاه، وهو على استعداد -كما تشير النصوص التي بين أيدينا- لأن يتخلى عن مبادئه بينما يَظْهَرُ للآخرين متمسكاً بهذه المبادئ، وهذا لا يوقع السياسي فقط بالتناقض وإنما ينصرف إلى شرائح اجتماعية متضرِّرة، وهذا يقودنا إلى القول: إن اختيار أيٍّ من هذه المبادئ يجعلها عُرضة للتهاوي والسقوط !

«أنت لست مؤمناً !..

كنت لا تتورع عن بيع إلهك لقاء دقائق معدودة تعيشها هذياً!

- حقير ! .. كنت تجري تجربة ! .. ساومتني على إيماني ! !
- وأنت بعته لي.
- في الضرورات تباح المحرمات.
- عذر مقبول بالنسبة لرجل مشرف على الموت !
- الله غفور رحيم.
- أتقنعني؟ أم تقنع نفسك ؟ !»[3]

---

(١) الرواية، ص١٠١.

(٢) انظر: الرواية، ص١٠١.

(٣) الرواية، ص١٢٣-١٢٤.

يكشف هذا الاقتباس الطويل نسبياً -فضلاً عما سبق- عن أن الدين يستحيل ذريعة لتعويض الإخفاق الذي ينتهي إليه الإنسان، وهذا -كما هو بَيِّنٌ- استثمار سلبي للدين. فكأن السياسي الخائب يُرَدِّدُ ما ردده إلبيركامو في أسطورة سيزف: «إننا نعود إلى الله فقط لنحصل على المستحيل»[1].

إنه توظيف للدين والخرافات في غير موضعها الصحيح التي تشي بشخصية محطمة عاجزة، مضطهدة، مبعثرة.

تكشف رواية «المستنقعات الضوئية» عن أن الاضطهاد السياسي متأصل في ثقافة العربي، تمتدُّ جذوره إلى الأعماق، وهو لا يقف عند حدٍّ زمني وإنما يكتسب صفة الديمومة والاستمرار: منذ تشكيل الوعي إلى تهتك المؤسسات منذ حمورابي إلى أيامنا[2]. إن الفعل السياسي متحجِّر يفتقر إلى التطوير والنمو بما يتلاءم مع متغيرات الزمان؛ ولذلك يكون زمان الفعل السياسي زماناً مادياً بحتاً، والنتيجة لا تطرد تجاه الحياة الحية المفعمة بالنمو المائجة بالاستجابات واستيعاب الجديد «عندما تكون نتيجة ١ + ١ = ١ فأظن أن الحزن يفقد كل صلة له بالواقع المعاش»[3]. وربما يكون محمود درويش قد عبَّر عمَّا تعانيه الشخصية العربية (حميدة، أو أية شخصية أخرى) في سياق شعري مختلف، ولكنه شفَّاف:

«أنا المسافر والسبيلُ
يُطِلُّ آلهة عليَّ ويذهبون، ولا نُطيل
حديثنا عمَّا سيأتي. لا غدٌ في
هذه الصحراء إلا ما رأينا أمس»[4].

---

(١) إلبيركامو. أسطورة سيزف. ترجمة أنيس زكي حسن. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩، ص٤٣.

(٢) انظر: إسماعيل فهد إسماعيل. المستنقعات الضوئية. ط٢. بيروت: دار العودة، ١٩٧٩، ص٩.

(٣) الرواية، ص٩.

(٤) محمود درويش. لماذا تركت الحصان وحيداً. ط١. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥، ص١١٧.

تبدو نتيجة الأفعال في سلبيتها مفقدة لقيمة الفعل ذاته والشعور به؛ بل يفتقر الشعور ذاته إلى معنى، وينسحبُ ذلك على مرافق الحياة كافةً حيث تُضطهد النقابات ويُعتقل من يحاول دعمها؛ لأن النظام السياسي يخاف على نفسه من هذه النقابات فيلجأ إلى منع تشكيل هذه النقابات وخصوصاً إذا كانت نقابات كبيرة (كنقابة المعلمين مثلاً) فهذه النقابة مطاردة ومخصية من قبل السلطة. فحميدة يعوِّض كبت الحرية بتفريغ كبت الجنس (الزواج). فهو لم يستطع أن يحقق انتصاراً بتحقيق حريته (النقابة) فيحقق انتصاراً من نوع آخر (الزواج)؛ يعوِّض النقص الذي يشعر به من جراء كبح جماح حريته. إنَّه يزاوج بين الفعل الثوري والكلام/التنظير الثوري، يكتب المقالات الثورية ويمارس هذه المقالات فعلياً.

أمَّا مدير السجن فيعاني من ازدواجية. فهو يحب أن يقرأ المقالات الفكرية/ الثورية، ولكنه ينفِّذ ما تأمُرهُ به السلطة السياسية حفاظاً على الضروري للحياة وركوناً إلى الراحة. وهذا يشي بأن أفراد المجتمع (مجتمع الرواية) يعانون من اضطراب في القناعات والسلوك، ولم يصلوا إلى مستوى التضحية السياسية، فهو -مدير السجن- ينتظر التغيير. إنه فرد سلبي في المجتمع. ونتيجة لوجود مثل هؤلاء الأفراد تستمر السلطة القمعية في السيطرة والوجود؛ لأن المحافظة على رفاهية الأفراد المتعاونيين مع السلطة ركيزة أساسية في استمرارية وجود السلطة «ولمَّا دعاني المدير السابق لمقابلته،

نهض من كرسيه وصافحني ثم قال لأول مرة بود :

- أتتهمنا بالقسوة؟ ! ... «حرام عليك يا رجل» ! ...

لو أنك قلت فقط ! .. أنت لم تكشف عن هويتك ...

أتدري بأني من المعجبين جداً بكتابات جاسم صالح[1].

أنت إنسان عبقري.

---

(١) جاسم صالح، هو الاسم المستعار الذي كان يكتب به (حميدة) مقالاته السياسية.

دهشت أنا. هو من السلطة فكيف يخالف الرأي، ولعله أدرك ما يدور داخل رأسي، فاتسعت ابتسامته.

– طبيعة العمل الرسمي شيء، والفكر شيء آخر أنا .. «أداري خبزي» لكنني في الحقيقة أوافقك الرأي»[1].

هذا الفصل بين الفكر والسلوك السياسي. أو أي سلوك آخر يُعدُّ من العيوب الكبيرة في تكوين الفرد ويضر بحلم التغيير المرتجى، ولا يجعل هذا الفرد فاعلاً في مجتمعه، وإنما يسم تصرفاته بالعشوائية والافتقار إلى المنطق والتسويغ، ولا يقيِّم تصرفاته وسلوكه وفقاً لفكر ما، وهذا يعني ضياعه وعدم وضوح رؤيته للأشياء والمواقف التي يجب أن يقفها.

إن عودة «حميدة» بعد تقييد مدير السجن في السينما[2]، يعكس أن «حميدة» أصبح يشعر أن الوجود كلّه سِجْنٌ بالنسبة له في هذا الوطن، فهو لا يهتم بالحرية خارج السجن. إنّه يعاني من سجن وجودي في وطنه؛ لذلك لم يهرب ما دام يرى الوجودَ كُلَّه سجناً. وهذا السجن –إذن– يرمز إلى السجن السياسي والوجودي في آن واحد وليس سجناً «أقرب إلى النكتة منه إلى السجن السياسي أو غير السياسي على حد سواء.»[3] ويضيف سمر روحي الفيصل بأن هذه الرواية تعتمد «على حدث مفتعل لا يصلح مرتكزاً لرواية جادة»[4] وهذا رأي يتعامل مع العموميات، والآراء المقولبة الجاهزة. فما معنى رواية جادة؟ وهل هناك رواية جادة ورواية غير جادة؟! ويقول أيضاً: إنَّ هذه الرواية تقوم على المصادفة الاجتماعية (حادثة القتل) و «المصادفة الحياتية ممكنة الحصول في الواقع، ولكن ذلك لا يسوغ نقلها إلى المجتمع

---

(١) الرواية، ص٥٤.

(٢) انظر: الرواية ص٧٤-٧٧.

(٣) سمر روحي الفيصل. السجن السياسي في الرواية العربية. ط٢، طرابلس: جروس برس، ١٩٩٤ ص٩٣.

(٤) سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية. ص٩٣.

الروائي المتخيل؛ لأننا ننقل إلى هذا المجتمع ما هو ذو دلالة عامة تهم قطاعاً عريضاً من الناس.»[1]

هذا ليس شرطاً، ولا تُحدَّدَ قيمة الموضوع الروائي بمدى وجوده في الواقع، أو حجم هذا الوجود. ويفترض سمر الفيصل أن حميدة ليس ذا خلفية سياسية واضحة يرتكز عليها الحدث الروائي[2].

ربما كان الإغراق في التشاؤم هو الذي حدا ببعض الباحثين إلى تقليل قيمة هذا النصّ، بيد أنّنا ابتداءً لسنا في مقام «نقد القيمة» بمقدار ما نحن معنيون بتجريد ما تعكسه الرواية من آفاق. ومن ناحية أخرى ينبغي التأكيد على أن النصّ المفتوح - كالذي بين أيدينا- يُعطي إمكانات كبيرة للنظر. والبحث هنا يرى أن الفعل وما يفرزه من شعارات غنيٌّ ومحمل بالدلالات؛ وإن كان يميل أحياناً إلى المباشرة في قول ما يريد. إنه يلجأ إلى الإدانة الصارخة والرفض بصوت مسموع. وهذه السِّمة التي أعدُّها مأخذاً ليست عامة في كل مقاطع الرواية.

وأود أن أشير هُنا إلى أنّه ليس من أغراض هذا البحث مناقشة آراء النقاد إلا بما يُعدّ ذا صلة وثيقة بالجزئيات التي يتعامل معها.

ويتساءل البحث: ما الذي قصده «سمر الفيصل» بـ«الخلفية السياسية الواضحة» هل يقصد بها الحزب/التنظيم السياسي؟ أم يقصد خلفية إيديولوجية واضحة ومحددة؟ إذا كان ذلك كذلك فإن العمل الفني مهمته الأساسية ليست الوضوح التام، وإنما خلق/تصور إشكالات وتساؤلات وشكوك. فالوضوح سمة لا تَصْلُحُ للخطاب الروائي؛ لأن الوضوح -في كثير من الأحيان- يعني البساطة. والتبسيط -في الفن- لا يخلو من التشويه والتقليل من حجم المضمون المراد معالجته.

---

(١) سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية. ص٩٣.

(٢) انظر: السابق، ص٩٤.

إذا كانت رواية «كانت السماء زرقاء» قد جعلت الهروب نتيجة مباشرة للقمع دون التعويل على إبراز مقولة القمع؛ فإن رواية «الحبل»[1] تعوّل على الإمعان في انتهاك شخصية الإنسان، فكان فشله السياسي انعكاساً نتيجة لفشله الجنسي وعدم قدرته على الإنجاب. فهو لم يستطع أن يحقق شيئاً على مستوى الفعل السياسي الإيجابي المتمركز حول فعاليته في الحزب. «لو أن الجنس طيلة هذه السنوات أنجب طفلاً .. لكنّ أحدنا عقيماً [؟]»[2]

إن العقم متمثل في الزوجة، وهذا يعني أن العقم السياسي مرتبط بالمجتمع وعدم قدرة البطل على تحقيق فعله السياسي (التغيير السياسي وإزالة الظلم والاضطهاد): «ومن جانبي لم أستشر طبيباً مخافة أن تكتشف عقمها.»[3].

يتعرض بطل رواية (الحبل) للاضطهاد السياسي ويداهم بيته دون حق، ودون تصريح بذلك.

«- بأي حق يداهم بيتي؟

- الحق العام.

- ويُعتدى عليَّ بالضرب !

بسخرية قال:

- كلكم تتظاهرون بالطيبة والسذاجة والجهل ...»[4]

ويُتهم البطل بالانتماء لحزب ما، ويهان بسبب ذلك لمجرد أنه متهم دون إدانة -إن الانتماء الفكري والحزبي يشكل إدانة كما تفصح عنه النصوص- ولا يَجِدُ النظام

---

(١) إسماعيل فهد إسماعيل. الحبل (وهي الرواية الثالثة من الرباعية). بيروت: دار العودة، ١٩٧٢.

(٢) الرواية، ص١٢.

(٣) الرواية، ص ١٢.

(٤) الرواية، ص ٢٣.

السياسي إثباتاً لإدانة المتهم/ البطل فيلجأ إلى القمع من أجل استنطاق المتهم واعترافه بأي شيء.

إن اضطهاد الإنسان لا يكون فقط بمجرد اتهام السلطات القمعية له، بل لمجرد اعتراف شخص ما بأنه سياسي أو حزبي دون التيقن من هذا الاعتراف، الذي قد يكون انتُزع من الآخر بالقوة والاضطهاد أيضاً.

«– ألا تدري !

ودفع إليَّ بمجلة ذات ورق رخيص.

– ما صلتي بهذه المجلة؟

وجاء الغضب في خدي الضابط، وبأمر عنيف خال

من الصبر:

– انظر إلى مقال الصفحة الثالثة !

نظرت. كان اسمي في أعلى المقال .. بحروف بارزة.

أأنا

مشهورٌ إلى هذه الدرجة: ولا أدري ! !

– أرأيت ؟ ! ...

وتحت اسمي كتب: «حزبي خطر»

بحثت عن اسم كاتب المقال هو في الأسفل. كان

أحد أصدقائي غير المقربين. ألقي عليه القبض قبل

أسابيع»[1].

---

(١) الرواية، ص ٢٤.

لا يجد البطل أمام هذا الاضطهاد السياسي، إلا السفر والفرار من الواقع المظلم ولكن إلى أين؟ ويجعل السارد بطله يهرب من سيء إلى أسوأ .يهرب من الاضطهاد السياسي؛ ليواجه الاضطهاد والاستغلال في العمل والعلاقات.

وهذا الاضطهاد في العمل –١٤ ساعة عمل في اليوم مقابل دينار–[1] هو نوع من الاستمرارية في الاضطهاد السياسي ونتيجة لاستمرارية هذا الاضطهاد، وعدم الشعور بفرق بين الاضطهاد في الوطن والاضطهاد خارج الوطن (الكويت). يرجع بطل الرواية إلى العراق بعد أن يسلّم نفسه إلى السلطات الكويتية التي توصله بدورها إلى السلطات العراقية. وهنا يتعرض البطل إلى الاضطهاد أيضاً عن طريق سرقة كل ما يملك (زجاجة عطر وعشرين ديناراً) فيكتمل بهذه الحادثة مسلسل الاضطهاد ذهاباً وإياباً، وأينما ذهب أو حلّ فهو مهدد ومسلوب من حريته ومن أمواله، ومن حياته أيضاً.

يحاول بطل الرواية تصحيح المسار الذي سار فيه، المتمثل بممارسة السرقة (سرقة بيوت الضباط)، ويكتفي بأخذ ما أُخذ منه (عشرين ديناراً وزجاجة عطر) على الحدود.

إن نهاية الرواية تعكس وعي البطل بضرورة التخلّي عن الفعل الفردي وازدرائه، وضرورة التمسك بالأرض وإزالة الظلام والظلم وبداية حياة جديدة. فهو يرفض الاستمرارية في السرقة «سيكون هذا الحبل لها وحدها»[2] .

ويحاول أن يستفيد من الزمن بعد أن شعر بأنه أخذ حقه الفردي؛ ولذلك يجب أن يبدأ حياة جديدة. ففي الروايتين السابقتين نصطدم بشخوص يائسة هاربة فردية إلى حدّ جدّ بعيد، أمّا في «الحبل» فإننا نتعايش مع شكل من أشكال الوعي بالروح الجماعية، وبداية تشكل وعي جماعي حقيقي بضرورة التغيير.

---

(١) انظر: الرواية، ص٥٨.

(٢) الرواية، ص١٢٧.

نلتقي في الرواية الرابعة[1] لإسماعيل فهد إسماعيل بشخصيات الروايات الثلاث السابقة[2]، حيث (كاظم عبيد) امتداد لبطل رواية (الحبل)، و(فاطمة) امتداد لـ (ذات الثوب الأزرق) في رواية (كانت السماء زرقاء)، أمّا (الزاير) فهو رئيس السجانين في رواية (المستنقعات الضوئية). يضاف إلى ذلك الشخصيات (أحمد عبد الله، وجعفر علي، ومدير المصنع). و(كريم البصري) بطل رواية (الوشم) للروائي العراقي (عبد الرحمن مجيد الربيعي) والذي كان يحمل اسم (كريم الناصري) في (الوشم).

وعلى الرّغم من أن هذه الرواية حملت كثيراً من الأفكار (المضامين) التي وردت في الروايات السابقة إلا أنها امتازَتْ عنها من حيث أنها جمعت شخصياتها في الروايات الثلاث وزجُتها في هذه الرواية. وحوّلَتْ المقاومة الفردية إلى مقاومة جماعية. بَعْدَ أنْ كانت المقاومة السياسية للاضطهاد في الروايات السابقة فردية، وغير منظمة.

أمّا في هذه الرواية فقد جُمِعت الشخصيات في تنظيم سياسي واحد، محاولة زعزعة النظام السياسي عن طريق تنظيم إضراب وتنفيذه في مصنع ما، ولكن هذا الإضراب يواجه الإحباط بعض الشيء سواء أكان ذلك بفعل النظام السياسي الاضطهادي، أم بفعل خيانة بعض الشخصيات وتسليمها مثل: (كريم البصري). فمثل هذا التواطؤ مع النظام السياسي ساعد على كشف منظمي الإضراب (أحمد عبد الله، وجعفر علي)؛ مما أدى إلى اعتقالهم قبل تنفيذ الإضراب، وبهذا تكون محاولة الإضراب قد كُشِفَت، ومحاولة تغيير النظام السياسي قد أخفقت، وبقيت هذه الشخصيات ترزح تحت الظلم السياسي متعرِّضة للاعتقال والتعذيب.

---

(١) الضفاف الأخرى. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.

(٢) وهي: كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحبل.

ورغم تخبط بعض الشخصيات (كاظم عبيد وفاطمة) في إيجاد حل هذه الأزمة، فإن الرواية تعطي لهذه الشخصيات فرصة أخرى، ولكنْ في زمان ومكان مجهولين «اليوم السابع

المكان: ....

الأشخاص: ....

الحالة: الضفاف الأخرى»[1].

إن عنوان الرواية «الضفاف الأخرى» يشي بنهاية الرواية المفتوحة التي تنطوي «على محاولة النص القصصي أن يكون مرادفاً لدورة الحياة التي تؤدي فيها كل نهاية حتماً إلى بداية جديدة»[2].

وهذه النهاية للرواية مقنعة. حيث إن تنظيم انقلاب سياسي -الإضراب عن العمل في المصنع نوع من الرفض للنظام القائم وهذا يعني رفض النظام السياسي ومحاولة تغييره- لن ينجح بسهولة وستكون هناك محاولات عدة لإحباطه. وسوف يتعرض عدد من الشخصيات للاضطهاد، ويُكتشف جزء من الخطة. ولكن تبقى بعض العناصر التي تحاول أن تعيد الكرّة مرة أخرى في ظروف زَمْكانية أفضل.

فالمحاولة لم تُحبط تماماً، ولكنها أحبطت جزئياً، ولا بد من المحاولة مرة أخرى، ولذلك بقيت الرواية مفتوحة النهاية في زمان ومكان غير مُحدَّدين؛ لتعطي مجالاً للتأويل أوّلا، ولتبشر بولادة مجتمع جديد في آفاق وضفاف أخرى ثانياً؛ لأنّ «الطبقة العاملة الثائرة هي المؤهلة لقيادة الصراع ضد أعداء التطور والحرية»[3].

---

(١) الرواية، ص٢٨٥.

(٢) صبري حافظ. البداية ووظيفتها في النص القصصي. مجلة الكرمل. العدد ٢١/٢٢، ١٩٨٦ قبرص ص١٥٨.

(٣) سيد حامد النساج. بانوراما الرواية العربية الحديثة. ط١. بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص١٨٠. وانظر: شكري عزيز ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨، ص١٤٤-١٤٥.

تحاول بعض شخصيات الحزب/التنظيم أن تهذب تصرف بعض عناصر الحزب مثل: (كاظم عبيد)، الذي يلجأ إلى السرقة كنوع من تأمين احتياجات الحزب، حيث كان يسرق في رواية «الحبل» بيوت الضباط انتقاماً منهم لسبب فردي، أما في هذه الرواية فقد أصبح يسرق من أجل التنظيم، يقول (كاظم عبيد):

«في الماضي كنت تسرق من أجل .. أن تأكل.. ذلك هو التبرير

الذي لم توافقك عليه زوجتك. والآن لماذا تريد أن تسرق..

من أجل الإضراب ... »[1].

لقد طرح (كاظم عبيد) فكرة سرقة بيت مدير المصنع لكنَّ (فاطمة) لم توافق على ذلك. وهذا نوع من الوعي الحزبي لتنقية أجواء الحزب من الشوائب التي تشوبه. ولكن (كاظم عبيد) يسرق بيت مدير المصنع، فتوبخه (فاطمة) وتنكر عليه تصرفه. وبهذه الخطوة (السرقة) يَضُرُّ (كاظم عبيد). مخططات الحزب؛ مما يعني ضرورة تنقية عناصر الحزب من التصرفات التي تسيء إليهم، ومعاودة المحاولة مرة أخرى بعد معرفة المسار بالشكل الصحيح.

إن رباعية إسماعيل فهد إسماعيل قد تطورت في عرض شخصياتها من الرفض المتمرد الفردي إلى «أسلوب الرفض الجماعي المنظم»[2] بعض الشيء.

يتعرض الإنسان العربي/ الفلسطيني في رواية «ملف الحادثة/٦٧»[3] إلى أبشع أنواع الاضطهاد السياسي والاقتصادي. فبطل الرواية هرب من الاضطهاد الاستعماري ليقع في أحضان الاضطهاد السياسي العربي «جئت إلى هذا البلد باحثاً عن الخبز فَعَمِلْتُ في مخبز أيام الوقوف في طابور بانتظار إهانة وكالة الغوث. والآن لا بد من

---

(١) الرواية، ص ٦٠.

(٢) أحمد محمد عطية. البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٧ ص١٨٤.

(٣) إسماعيل فهد إسماعيل. ملف الحادثة ٦٧. ط٢. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨ (الطبعة الأولى، ١٩٧٤).

الوقوف في طابور أمام كلب بوليسي»[1]

إن الاضطهاد السياسي الذي يتعرض له البطل، كان نتيجة مروره في أحد الشوارع المؤدية إلى عمله ليلاً، فشاهد شخصاً مقتولاً على الأرض، وحاول التعرف إليه بلمسه ولكن من هذه اللحظة قُبض عليه، فخضع للتحقيق ليجبر على الاعتراف شيء لم يَفْعله قهراً.

وتمارس الضغوط النفسية على بطل الرواية؛ كي يعترف بجريمة لم يرتكبها. حيث يُعزل عن العالم الخارجي ولا يدافع عنه محام ولا يعرف أهله عنه شيئاً، وهذا ضرب من العبث، إذ يصل الإنسان إلى مرحلة يُصَدِّق فيها اتهامه، ويبدأ بإعطاء تفسيرات تفتقر إلى الإقناع، فحقوق الإنسان مضيعة، ولا يُعطى فرصة للدفاع عن نفسه سواء أكان ذلك شخصياً أم عن طريق محامي الدفاع. وعندما يحاول الدفاع عن نفسه «تبدأ المفارقة الأخرى في الإجابة عن أسئلة المحققين حول علاقته بالقتيل وأسباب قتله له ... إلخ، ويحاول أن يفتعل أجوبة، ولكن أجوبته تظل غير مقنعة ولَنْ يكون له خلاص إلا بالعثور على القاتل الحقيقي»[2]

إنَّ هذه الرواية تعبِّر عن معاناة الإنسان العربي/ الفلسطيني عبر نضاله الطويل، محاولاً البحث عن حياة أفضل من الحياة تحت وطأة الاحتلال، ومحاولاً تنظيم صفوف المقاومة الفلسطينية في البلاد العربية. فبعد الحصول على الخبز/الحياة لا بد من حمل السلاح «وبعد حمل السلاح لا بد من الاتهام والتعذيب»[3] ، ومحاولة إجهاض العمل الثوري على أيدي الأنظمة التي تحقق معه، حيث إن تعدد المحققين يشير إلى الأنظمة المتعددة[4].

---

(١) الرواية، ص١٩.

(٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي. الشاطئ الجديد: قراءة في كتّاب العربية: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣، ص١٨٤.

(٣) شكري عزيزي ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. ص٢٠٧.

(٤) انظر: السابق نفسه.

وبإجهاض المقاومة الفلسطينية تكون الأنظمة السياسية العربية قد هيأت لنفسها صنع الأمن الزائف، وكأن السبب في زعزعة الأمن هي المقاومة وليست إسرائيل. «أنت المسؤول الوحيد عن هذا الحادث»[1].

ونلاحظ محاولة تحجيم المقاومة عن طريق التعذيب بكل الأدوات المتاحة:

«المحقق للمتهم بغضب: يجب أن يكون في علمك بأننا لن

نتردد عن استخدام جميع الوسائل ...

جميع الوسائل الممكنة لانتزاع الحقيقة منك،

ولا بديل لغير الحقيقة !

المتهم بيأس: إذن ... لا فائدة من متابعة

المقاومة !

الضيف: بالطبع لا فائدة»[2].

إن الذي يؤكد عدم فائدة المقاومة ليست الأنظمة العربية فحسب، بل الضيف الذي يرمز إلى الدول المعادية. فالتآمر على المقاومة مخطط مشترك -كما يشير النصّ صراحة-. حيث يرمز الضيف «إلى طرف أجنبي يحرك هذه الأدوات ويوجهها»[3].

ونلاحظ أن الأنظمة العربية حريصة على تشويه المقاومة وعدم معرفة أحد بذلك (وسائل الإعلام والمواطن العربي والعالم)، فهي لا تريد أن تستعمل القتل الجماعي الذي يثير فزع العالم، بل تريد تحجيم وقتل الروح المعنوية للمقاومة وزعزعة الثقة بالنفس:

«المتهم: سيدي ! ..

---

(١) الرواية، ص ١٠.

(٢) الرواية، ص١٢.

(٣) شكري عزيز ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. ص٢٠٧.

أرجوك!.. أتوسل إليك!..

أُقبل يديك!.. فقط... اسمح لي أنْ

أخبر زوجتي عن مكاني !

المحقق: قلت لك أكثر من مرة ... ممنوع اتصالك بأي

مخلوق في الخارج !»[1]

عن طريق هذا الحصار والتعتيم تستطيع الأنظمة العربية أن تجبر المقاومة على الاستسلام؛ لأن المقاومة تشعر بأنها محاصرة، ولا يوجد من يدافع عنها ولا يوجد أمامها إلا الاعتراف، والاعتراف يعني التقوقع على الذات (السجن). وهذا يؤدي إلى انهيار المقاومة. وهذا ما حصل مع بطل الرواية حيث شعر أن المقاومة هي نوع من الاستمرار في السير نحو الموت والتعذيب الدموي.[2]

ولكن الاعتراف لا يكفي من وجهة نظر الأنظمة؛ لأنها تريد أن تعرف كل شيء؛ حتى يتسنى لها إجهاض المقاومة من جميع جوانبها:

«المحقق: أسألك عن علاقتك بالقتيل فتقول «لا أعرفه»

... كيف ؟ !

المتهم: يا سيدي . . . أنتم طلبتم اعترافاً . . وها أنا

أعترف.

المحقق: ماذا ؟ !

المتهم: أنا القاتل

(١) الرواية، ص٨.

(٢) انظر: الرواية، ص١٢١.

المحقق: هذا لا يكفي . . . نريد معرفة علاقتك بالقتيل:

المتهم: والله . . . لا أعرفه!»[1]

يتآمر النظام السياسي على البطل/المقاومة عن طريق طرف آخر (النيابة العامة) التي تخبر المحقق بأن هناك مجرماً آخر اعترف بالجريمة. حتى يُصرّ البطل على الاعتراف وبالتفصيل، بأنه هو مرتكب الجريمة، فهذه لعبة سياسية معروفة للإيقاع بالمقاومة عن طريق الكذب والتشويه للحقائق. مما يُجبر البطل/ المقاومة على الاعتراف وبالتفصيل، وبهذه الطريقة يتم معرفة كل شيء ليسهل القضاء على المقاومة وإجهاض مشروعها.

«الشرطي: سيدي ... هم يقولون: «لا داعي للاستمرار

في التحقيق» ... المتهم الثاني الذي لا يهم

اعتراف بارتكاب الحادثة ٦٧...

الانشداه على وجه المحقق. الرفض. الغضب ...

المحقق: لا . . لا يمكن ! !

حدقتاه تتسعان. فكاه ينضغطان على بعضهما

بقوة. يدور على نفسه...

الآخرون – عدا المتهم– يبتعدون إلى حيث

الجدران.

المتهم يحاول الابتعاد برأسه عن متناول قبضة

يده.

(١) الرواية، ص١٢٦-١٢٧.

يصرخ المحقق: «تخدعني يا مجرم ! » «تكذب عليّ ! !»..

المتهم يحاول الابتعاد برأسه عن متناول قبضة

المحقق.

المتهم بجزع: لا والله يا سيدي ! ! .. أنا لم أكذب يا

سيدي ! ! .. القاتل . . . النيابة هو الذي

يكذب !.. القاتل هو الذي يكذب ! ! .. »[1]

وبالاضافة إلى حثّ المتهم وإجباره على الاعتراف بارتكاب الجريمة، نجد أن المحقق يحاول صنع أمن كاذب للمتهم بعد الاعتراف.

«المحقق: تستطيع -وقتها- أن تدعي بأنك كنت في حالة

دفاع عن النفس.

المتهم: . . .

المحقق: ولا يغيب عن بالك . . هناك إمكانية الاستغاثة

بأحد المحامين البارعين.

المتهم: لكن الاعتراف -يا سيدي- اعتراف ...

والجريمة في هذه الحالة ستلتصق بي !

المحقق: هي في الحالتين لاصقة بك. بيد أن الاعتراف

له مزاياه العديدة. لعل المحكمة تسفر عن

البراءة ما دام القتل حدث في حالة دفاع عن

النفس»[2]

---

(١) الرواية، ص ١٣٤-١٣٥.

(٢) الرواية، ص ٩٤. وانظر كيف يُصنع الأمن الكاذب من طرف آخر (محقق آخر) عندما يطمئنه بأن كل شيء سيعوض بعد اعترافه (العلاج، والتعويض المادي، الحياة الكريمة العمل ..) الرواية ص٨٦-٨٨.

إن الأمن الكاذب لن يفيد المتهم بعد الاعتراف، فالمحامي لا يستطيع أن يفعل شيئاً بعد اعتراف المتهم بالجريمة. فهذه ألاعيب من النظام. وبهذه الحيل الملتوية يستطيع النظام انتزاع الاعتراف من المتهم والإيقاع به فالمحامي يجب أن يدافع عن المتهم خلال التحقيق، وليس بعد انتهاء التحقيق والاعتراف. وهذا يعكس طبيعة سوداوية النظام السياسي، وغياب حقوق الإنسان وعدم احترامه وإشعاره بأنه لا شيء. ويستطيع النظام السياسي أن يصنع به ما يشاء دون معارضة أحد، ودون السماح لأحد بالتدخل، وكيف يمكن أن يتدخل أحد؟ ولا أحد يعرف شيئاً، وهناك التغطية السرية والاضطهاد المقنن في أقبية السجون وغرف التحقيق.

أما عن دور المذياع في الرواية، فله دور هام في رسم الصورة غير الحقيقية لطبيعة الأنظمة السياسية التي تجلّت في انتصارات كلامية فقط. ولم يكن دور المذياع هامشياً أو يمكن انتزاعه من الرواية دون أن يحدث خللاً فيها. كما أشار إلى ذلك عبد الرحمن مجيد الرُّبيعي: «المذياع الذي يدخل صوته ليتحدث عن فلسطين والصهاينة وأمريكا والعالم لا يلعب دوراً في التأثير على شخصية المتهم أو على مجرى الأحداث. وخيل إليّ أنه زائد وبالإمكان الاستغناء عنه. ولو فعل المؤلف ذلك لكان في صالح الرواية. إذ إنّ من شأنه إعطاء الرمز شمولية وعدم ابقائه ضمن حدود زاوية صغيرة»[1]

إن المذياع -عن طريق تصريحاته الكاذبة بانتصار القوات في الحرب -يحاول زعزعة ثقة المقاومة/المتهم بنفسها، ولا ضرورة لوجودها ما دامت القوات منتصرة. فيجب على المقاومة أن تبتعد عن ساحة المعركة وتترك الساحة للأنظمة المنتصرة:

«المذياع: أغارت طائر اتنا ظهر اليوم للمرة الثانية على

....

المذياع: استطاعت قواتنا الباسلة -حتى ساعة امتداد هذه النشرة- من التوغل عشرات الكيلو ...

---

(١) الشاطئ الجديد. قراءة في كتّاب القصة العربية، ص١٨٥.

المذياع: هذا .. وقد بلغ عدد الطائرات التي سقطت

منذ بدء العدوان حتى الآن ...

....

المذياع: قواتنا الباسلة تسدد ضرباتها القاتلة إلى قلب

جيش العدوّ»[1].

إن المذياع لا يطمئن المتهم/المقاومة فقط، بل يخدّرها بأنه سيتم اسكان الفلسطينيين في مخيمات جديدة، ونظيفة، وبذلك تحل المشكلة، وتصبح هذه المخيمات هي الوطن البديل للفلسطينيين، ولا داعي لوجود المقاومة إذا وجد الوطن البديل – حسب مفهوم الأنظمة في الرواية–[2]

ويتساءل البحث عن طبيعة العلاقة بين عنوان الرواية «ملف الحادثة ٦٧» ونكسة حزيران ١٩٦٧. ويظن بأن هناك علاقة. فالعنوان يشير إلى زمن الانكسار العربي، ولكنّ الرواية تهتم بما جرى بعد نكسة حزيران، فالعنوان يشير إلى النكسة وما جرى بعدها (الهزيمة، وظهور المقاومة، وحرب الاستنزاف، واضطهاد الأنظمة للمقاومة).

وهذه الأحوال التي جرت بعد الهزيمة هي نتيجة حتميّة لها. وقد أشار عبد الرحمن مجيد الربيعي إلى وجهة نظر مخالفة لوجهة نظر البحث، مفادها أنه لا توجد علاقة بين عنوان الرواية ونكسة حزيران ١٩٦٧.[3] أما شكري عزيز ماضي فقد أشار إلى أن عنوان الرواية «يرمز إلى عام الهزيمة ولكنها [الرواية] سرعان ما تكشف معالجتها للفترة التالية لحرب أكتوبر ...»[4]

---

(١) الرواية، ص ٦٠-٦٢.

(٢) انظر: الرواية، ص٨٧.

(٣) انظر: الشاطئ الجديد ص١٨٥.

(٤) انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص٢٠٥.

ثانياً: السلطة وتشظي بناء البيت الداخلي ومظاهر أخرى من القمع:

لقد عالجت الروايات السابقة الاضطهاد السياسي في أزمنة وأمكنة معينة - ناقشها البحث فيما سبق- أما رواية «الشَّياح» فتختلف في موضوعها (الحرب الأهلية اللبنانية) عن مواضيع الروايات السابقة، ولكنها تشترك أيضاً في طبيعة الطرح المضموني المتمثل في الاضطهاد، والتمزق، والمعاناة التي يعاني منها إنسان الروايات.

تدور أحداث رواية «الشَّياح» في حي الشَّياح -وهو أحد أحياء بيروت- في سرداب إحدى بناياته حيث يُحتجز عدد من الأشخاص يتحاورون حول الحرب ولا يستطيعون الخروج إلا في الحالات الضرورية القصوى وخروجهم فيه مخاطرة كبيرة، ولا تستمر حيادتهم تجاه الحرب داخل السرداب فترة طويلة فيخرجون ليشاركوا في الحرب عندما يقتلون قنّاصاً يترصدهم عند قضاء حاجاتهم.

تبدأ الرواية بسرد الراوي لأسباب الحرب اللبنانية، وفي الزمن الذي بدأت تباشير انفراج الأزمة تلوح في الأفق بعد انصرام الشهرين الساخنين، يضاف إلى ذلك النشاط المكثف الذي بدأه الرئيس المكّلف من أجل تأليف الوزارة بدعم من بعض قادة القوى السياسية للخروج بالبلد من حالة الحرب الداخلية، عاد الوضع المتأزم إلى التفجر من جديد، ولسبب يبعث على الدهشة.

«- شابان عراقيان يتعرضان لفتاة من حي عين الرمان

- الشابان العراقيان يوجهان إلى الفتاة كلمات بذيئة بعدما رفضت مصاحبتهما.

- الشابان يحاولان اصطحاب الفتاة عنوة واختطافها.

- الفتاة تستنجد

- دماء الذود عن العرض تتدافق فوارة في شرايين فتوة عين الرمانة.

- الشابان العراقيان ينالان جزاء استهتارهما.

- أحد الشابين يصاب بطعنة خطيرة من سكين مجهولة الهوية.

- فتوة عين الرمانة يضعون المتاريس على مداخل الطرق المؤدية إلى الحي. تحسباً للطوارئ»[1]

فسبب الحرب هامشي ويعتمد على فوران الدم مما يعكس عدم الروية والتفكير وبحث الأمر بين القوى المتنازعة، فالقوى المتنازعة لم تتحقق من الحدث (وهو هنا رمزي) ومن حقيقة الموقف بل لجأت إلى اثارة الحرب الداخلية ولسبب خاص (قضية شرف).

وتصور هذه الحادثة من وجهة نظر السارد في أن الحرب الأهلية اللبنانية اندلعت نتيجة قضايا شخصية وخلافات شخصية بين قيادات القوى المختلفة. وأيا كان السبب فلم تكن هناك فترة زمنية للمباحثات بين القيادات، بل تدفق القصف بعد الحادثة الهامشية بيوم واحد «يوم الأربعاء من شهر يونيو ٧٥ هو يوم مغامرة الشابين العراقيين. ومنذ مساء يوم الخميس اللاحق ومنطقة الشّياح تتعرض لقصف عنيف، مركز، بالمدافع والصواريخ، إلى جانب الأسلحة الخفيفة»[2].

ويسرد الراوي سبباً آخر للحرب الأهلية اللبنانية وتصفية المقاومة.

«-الهدف من تجدد الاشتباكات هو تصعيد الأزمة حد الانفجار المؤدي إلى حرب اشبه بالأهلية بقصد جرّ الجيش إلى موقع غير محايد.

- الهدف الأبعد من وراء هذه المواجهة المرتقبة هو تصفية المقاومة»[3]

---

(١) الشياح. ط٢. بيروت:: دار الآدب، ١٩٧٨، ص ١٣.

(٢) الشياح: ص ١٤.

(٣) الشياح: ص ١٤.

إن الأسماء المنشورة في الرواية (بولص، أسعد، حنا، مارسيل، زينب، إبراهيم، فائزة) محملة بالدلالات المتمثلة بأن هذه الشخصيات متعددة الانتماءات الطائفية والإقليمية، فالفاجعة ليست مقتصرة على المقاومة وإنما تنال شرائح كثيرة من المجتمع الروائي (اللبناني) وهذا يقلّل من توجيه السارد السابق من أن المقاومة الفلسطينية هي المستهدفة على أن التخبُّط الذي يسم السارد هنا ليس تخبطاً مجانياً (=عشوائياً)؛ بل قد يشير إلى بداية تهتك التركيبة الاجتماعية، والدينية، والسياسية في لبنان، وهنا تكون البنيات النصّية بدائل فنية لواقع يعاني من التشظي والتقسيم الغوغائي البعيد عن مفهوم الدولة الحضارية التي تستطيع أن تستوعب شرائح اجتماعية متعددة الانتماءات الدينية، والمذهبية، والاقليمية ونستطيع أن نقول الثقافية أيضاً (عدة انتماءات ثقافية). إن هذا التقسيم في المجتمع اللبناني ليس جديداً على هذا المجتمع، بل يعود تاريخه إلى ما يزيد على قرن من الزمان. (ونحن هنا طبعاً نقترف خطيئة صغيرة وهي التأثر بمعرفتنا السابقة عن العذاب اللبناني منذ سنة ١٨٦٨).

إن منطقة الشياح منطقة الفقراء من العمال الفلسطينين واللبنانيين[1] فسكانها عُزَّل من السلاح- كما يُفهم من الرواية- لذلك لجأ بعضهم إلى قرى بعيدة، ولجأ الأخرون إلى السرداب، فوجود شخصيات الرواية (بولص، أسعد، حنا، مارسيل، زينب، إبراهيم، فائزة) في السرداب لا يعكس عدم تفاعلهم مع الحرب، وأن «همهم الأول هو وجود الطعام والشراب والخلاص في السرداب»[2]. بل يعكس أن هذه الشخصيات ليس لها علاقة جذرية في الخلافات القائمة، وهي تتعرض للقتل والإرهاب، رغم ذلك فالحرب الأهلية لا تفرق بين إنسان محايد وإنسان منظم إلى قوة عسكرية/ تنظيمية ما. وقد دلل على ذلك الروائي عندما سرد ماضي هذه الشخصيات. فماضي أسعد السياسي مكسور في الحاضر وذلك؛ لأنه فُصل من صفوف

(١) انظر: الرواية: ص١٤.

(٢) سمر روحي الفيصل: روايات الحرب اللبنانية، الشياح مجلة الآداب البيروتية، ع٦، ١٩٨٠، ص٥٥.

الفدائيين[1]؛ بسبب اتهامه بخلق تكتل سري مستقل ولكنه دافع عن وجهة نظره قائلاً: « ما كنت أهدف لخلق تنظيم سري ضمن التنظيم، بل كنت أهدف لخلق إنسان عربي، فلسطيني، عقائدي، مقاوم، وواع »[2]. وهذا يعكس مدى دكتاتورية الحزب/ الأحزاب، فالأحزاب تتهم الأنظمة (بالدكتاتورية) ولا تجد حرجاً في ممارستها تحت شعار المحافظة على نظافة الحزب وقوته وصلابته.

ومارسيل ليس لها علاقة بالأحزاب أو السياسة أو المقاومة[3]، وبولص عريف متقاعد يبيع اليانصيب وغير متزوج[4]، وإبراهيم سائق شاحنة، ليس له علاقة بالسياسة وكذلك زوجته زينب الفلسطينية[5].

فماضي هذه الشخصيات (التعريف بها على لسان الراوي في مواضع مختلفة من الرواية الفصول ٣، ٤، ٧، ٩ ضمن القسم الأول) له ما يبرره، حيث أن هذه الشخصيات محايدة وليس لها مصلحة في هذه الحرب ولذلك بقيت في السرداب مدة زمنية حتى نفد صبرها فخرجت تشارك في الحرب.

إنّ التعريف بماضي الشخصيات له دلالة ووظيفة -كما بيَّنت- وليس كما يشير سمر روحي الفيصل قائلاً: «وفي حالة رواية الشياح لم يكن لهذا التعريف أي مسوغ، بل كان في بعض الأحيان عيباً فنياً نابعاً من حشر معلومات لا تدخل في صلب الحدث الروائي، ولا تؤثر فيه أبداً كما في قضية مارسيل وحبها وهربها وزواجها مثلاً»[6].

إن ماضي (مارسيل) يشير إلى الخلل الموجود في المجتمع، وإلى التسلط الأبوي، وهذا أيضاً له فائدته في فهم حاضر الرواية. فمثل هذه الحادثة تعكس مدى تسلط

---

(١) انظر: حول سرد ماضي (أسعد) الرواية: ص ٢٦-٢٨.

(٢) الرواية، ص ٢٧.

(٣) حول ماضي مرسيل وحياتها انظر الرواية: ص ٥٢-٦٦.

(٤) حول حياة ، ماضي (بولص)، انظر الرواية: ص ١٩-٢٠.

(٥) انظر: الرواية: ص ٣٩-٤٥.

(٦) روايات الحرب اللبنانية: الشيّاح، ص ٥٥.

عقلية القوى المتنازعة، فغياب الحوار في الحياة الاجتماعية (التسلط الأبوي) يرتبط جذرياً بغياب الحوار سياسياً، فكأن غياب الحوار السياسي الذي أدى إلى الحرب ناتج عن غياب الحوار الاجتماعي، وأنه ممتد من الماضي إلى الحاضر.

تشير الرواية إلى أن هذه الحرب عبارة عن لعبة سياسية، وقتل مجاني للفقراء، وأن هذه الحرب ليست صليبية:

«بطبيعة الحال هذه الحرب ليست حرباً صليبية».

- صليبية؟!

- فالكبار من مسيحيين ومسلمين حتى لو تنافسوا على منصب أو قيادة أو مصلحة . لن يتذابحوا.

- يتذابحوا؟!!

- قد تراهم في النهار وهم يتبادلون الاتهامات والخطب، لكنهم في الليل.

فيتفتق فم بولص عن ابتسامة كبيرة.

- «العرق والمازة»

- والمصالحات، أما نحن الفقراء..

قال حنا، وانشدّ انتباه بولص:

- فلا مصلحة لنا بالاقتتال.

- هذا صحيح».[1]

---

(١) الرواية: ص ١٧.

إنّ هدف الحرب الحفاظ على المصالح الخاصة مما يؤدي إلى إنهاء المقاومة، وإضعاف القوى الوطنية عن طريق إحداث شرخ كبير بين صفوف اللبنانيين، فهذه الحرب هدفها تدمير لبنان مكاناً وإنساناً. حيث يصرّح المذياع بأن القتلى كلهم فلسطينيون[1] ، أو أكثرهم كذلك، وأن هناك بعض الفصائل خائنة متعاونة مع إسرائيل، فالخيانة خارجية وداخلية (التآمر شامل) «الجولة الحاسمة لهذه الحرب لم تبدأ بعد، فالأسلحة المتدفقة، المختومة بنجمة داوود، والمرتزقة الخبراء في حرب الشوارع من عرب بدو، ورجال عصابات أجانب...»[2].

إذا ليست هذه الحرب ناتجة عن خلافات بين الفصائل الأهلية اللبنانية فقط، بل هناك من يحركها ويدعمها من الخارج ويستوي في صنع هذه الخيانة - والدمار لبلد عربي- الأنظمة العربية «خبراء في حرب الشوارع من عرب بدو» وإسرائيل «نجمة داوود» والغرب/ أمريكيا «رجال عصابات أجانب».

فالخراب والدمار والتآمر شامل على الأصعدة كافة لإجهاض مشروع دولة حضارية عربية تقدمية، ولإجهاض الوجود الفلسطيني (المقاومة) في لبنان، ولترحيل الفلسطينيين من لبنان[3].

إن المذياع يحاول أن يرسم وجهاً مشرقاً للنظام السياسي، وذلك من خلال بث المعلومات الكاذبة عن توفير الأمن، والغذاء، والماء، وحلّ الخلافات، فالمذياع يحاول أن يخدر الناس «يسرنا أن نعلن على حضراتكم هذا النبأ، الذي وصلنا الآن. بفضل الرجال الأخيار الساهرين على أمن بلدنا المضياف لبنان، بُدئ -منذ الساعات الأولى لصباح اليوم- بوضع قرار وقف إطلاق النار موضع التنفيذ، في مناطق متعددة من بيروت.

....

(١) انظر: الرواية: ص ٢٤، ص١٢٤.

(٢) الرواية: ص ٩٣.

(٣) انظر: الرواية: ص ٤٠-٤١.

بالنسبة للمواطنين الذين ضاقوا من بقائهم في الملاجئ:

نعدهم بوصول رجال الإسعاف، والإطفاء، والتموين إليهم حال توقف ما تبقى من الاشتباكات في مناطقهم»[1].

وتنتهي الرواية مشيرة إلى استمرار الصراع السياسي والحرب الأهلية، ويوضح هذه الاستمرارية أمران :

١- طبيعة نهاية الرواية حيث يُقتل بولص ويجرح حنا، فيأخذه إبراهيم للمقاومة لعلاجه، فينظّم لصفوف المقاومة. أما أسعد فيرجع إلى السرداب ليخدم النساء، والأطفال. ولكنه يتعرض للإصابة عند خروجه لجلب الماء والغذاء فتخرج فائزة لإنقاذه، ولكنهاتصاب أيضا، ويبقى مصير زينب ومارسيل معلّقاً.

فهذه الأحداث تنم عن مشاركة أبطال الرواية في الحرب، وأن الذي مات منهم مات ولكن الحرب مستمرة بوجود الأحياء.

٢- عن طريق التكنيك الذي يتبعه إسماعيل فهد إسماعيل المتمثل بانهاء الرواية بإثبات مقدمة الرواية، وهذا يشير إلى أن الرواية انتهت وبدأت في آن، وأن أحداث الرواية مستمرة ولم تنته بعد.

ثالثاً : الاستلاب والاستلام والسجن

لم يقتصر كاتبنا في تحليل طبيعة الحياة العربية السياسية على العراق ولبنان فقط؛ وإنما امتدّ في وعيه ليشمل مصر وبلداناً أُخرى (الكويت) ففي الثلاثية[2] يطرح الاضطهاد السياسي (والاجتماعي في مصر/ الوطن العربي) ويبدأ البحث بدراسة الرواية الأولى وتحليلها حيث إن الاضطهاد الذي يتعرض له الإنسان في الرواية لا يختص بزمن ما، بل اضطهاد الإنسان مستمر منذ الفراعنة حتى الآن «والفلاح

(١) الرواية: ص ٦٧. وانظر أيضاً: ١١، ١٢، ٣٤، ٤٦، ١٢٤، ١٥٨.

(٢) النيل يجري شمالاً: البدايات، والنيل يجري شمالاً: النواطير، والنيل: الطعم والرائحة.

المغلوب الذي بنى للفراعنة قبورهم- على مر العصور- يبني للسادة قصورهم. يزود مخازنهم بالغلال، ويملأ جيوبهم بالمال »[1].

فالإنسان لا يستطيع أن يواجه السلطة القمعية برفض طلبها حتى لو كان هذا الطلب هو أخذ أرضه وتحويله إلى عبد فيها، أي بعد أن كان مالكاً أصبح مملوكاً[2]، فالفلاح يعجز أن يدفع الضرائب المفروضة على أرضه التي تساوي أضعاف قيمة محصولها؛ مما يضطره إلى التنازل عنها والعمل بالأجرة فيها، إذا رفض بيع أرضه تزداد عليه الضرائب فلا يستطيع أن يدفعها فيجلد وتؤخذ أرضه فالفلاحون يفضلون التخلي عن الأرض عاجلاً دون ضرب، لا آجلاً مع الضرب. فالنظام الإقطاعي هو المسيطر، والاقطاعيون هم المتنفذون في مصر، والناس ينفذون ما يُؤْمرون به ولا يستطيعون الرفض، أما الفلاحون فلا يقاومون ذلك بسبب تشتتهم وتمزقهم وجهلهم، سواء أكان ذلك على مستوى ملكية الأرض أم على مستوى العلاقات فيما بينهم. ويحاول الفلاحون -رغم كل ذلك- ممارسة حياتهم الطبيعية بأي طريقة تتوفر؛ مما يساعد السلطة على الاستمرار في القمع والاضطهاد، وأخذ أموالهم وبناتهم ليكونوا خدماً في قصور السلطة (مراد بيك) ويزوجهن من يشاء من خدمه كي يكنّ عشيقاته بعد قتل أزواجهنّ[3].

هُنا يتماهى السياسي بالاجتماعي إلى درجة لا يمكن الفَصْل بينهما، والتحليل الموضوعي ينتهي بنا الى القول : إن السلطة السياسية ما هي إلا انعكاس للحياة الاجتماعية. والإدانة هنا ليست موجهة للسياسة فقط، وإنما تنتظم الإنسان العربي المتسم بالتخلّف والجهل (وفقا لما يعكسه النص الروائي)، على أن النصّ استطاع - موفقاً- أن يَرْصُد الظروف الموضوعية التي يعيشها الناس بطريقة تشي بأن الإنسان العربي فريسة للأطماع، أطماع المماليك والأتراك والجنسيات الأخرى. لكن السؤال

(١) النيل يجري شمالاً: البدايات، ط١، بيروت: دار العودة، ١٩٨١، ص ١٤.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٨-١٩.

(٣) انظر: الرواية: ص ٢٣-٢٥ و ٣٧.

الذي يفرض نفسه هُنا، هل كان بإمكان الروائي أن يقدِّم لنا أفقاً وفضاءً ينمو فيه الإنسان العربي فيكون شخصية تستطيع الدفاع عن النفس؟ إن الإجابة السريعة هي: أجل، كان بإمكانه أن يفعل ذلك، لكنه لم يملك الجرأة للإطاحة بالواقع التاريخي، فأحال نصّه على الجبرتي ومفردات التاريخ، وتنازل عن دوره فنّاناً يستطيع صياغة واقع يحقق من خلاله المفقود في الحياة العربية. ولسنا -مع كل ذلك- في مقام محاكمة الروائي؛ لأن من حقّه أيضاً أن يكشف ويُعرّي، دون أن يَحْلُم ويوجد بدائل فنية.

إن ما يشي بانهيار مجتمع الرواية وتفككه سياسياً واجتماعياً، أن السلطة السياسية لم تأتِ وفق اختيار ما أو بناء على أسس ما، بل إنها جاءت بطريقة انقلابية. فالحاكم يأتي إلى الحكم عن طريق انقلاب عسكري يساعده في ذلك عدد من رجال السياسة ثم ينقلب هؤلاء عليه كما انقلب هو على غيره وهكذا[1].

وكأن الرواية تشير إلى طبيعة الأنظمة العربية التي جاء معظمها عن طريق انقلاب عسكري، ثم تغيرت نتيجة انقلاب عسكري آخر. فالرواية تشي بأن هذه الوسيلة في استلام الحكم مستمرة وفق أزمنة مختلفة من الماضي إلى الحاضر.

وعندما يستلم الحُكْمَ بعد الانقلاب العسكري يأخذ بتقوية نفسه في منصبه عن طريق استقدام الأسلحة وتمركزها حوله[2] ، وهمّه الوحيد هو المحافظة على كرسيه وزيادة مدخراته وممتلكاته الخاصة، والتعنت برأيه وتقديسه[3]. وإن من يعارض رأيه مصيره الهلاك ومصادرة أملاكه وزوجته، وتحويل زوجته إلى عاهرة له ولخدمه[4] ، ولا يسع من يقع عليه فعل المصادرة إلاّ أن يهرب ليبحث عن بلد آخر تحفظ له لقمة العيش والاستمرارية في التنفس. فهذه المواجهة السلبية للواقع المتمثلة بالرحيل جلّ ما استطاع الإنسان المضطهد أن يفعله، وهذا ما يعطي السلطة القوة في الثبات

---

(١) انظر: حول كيفية استلام مراد بيك السلطة الرواية ، ص ٥٤.

(٢) انظر: الرواية: ص ٥٤.

(٣) انظر: الرواية: ص ٥٦-٥٧.

(٤) انظر: حول مصادرة أرض عبدالرحمن وزوجته عطيات، الرواية، ص ٧٢-٩٧.

والاستمرارية[1] . ولكن أين الهرب من الاضطهاد؟ فهل الخروج من قرية إلى أخرى حل للمشكلة؟ إن البلاد كُلّها ملأى بأوجه الاضطهاد فبعد رحيل عبدالرحمن يذهب ليعمل في معمل الآجُرّ ويُضْطهد أيضاً هناك حيث «يتكون نهار العمل في معمل الآجر من أربع عشرة ساعة عمل»[2] ، فالحل ليس بالرحيل وإنما بالمواجهة، وإذا كانت المواجهة لم تتحقق فمصير هذا المجتمع الزوال والتعرض للاستعمار والاضطهاد باستمرار.

إن غوغائية السلطة السياسية جعلها تمارس أفعالها بشكل عشوائي، ويتخذ الحكام (مراد بيك) عشيقات لا يمكن عدّهنّ؛ ممّا جعله لا يميز بناته من عشيقاته. فقصره مملوء بالمومسات دون أن يعرف عنهن شيئاً، ولماذا يعرف؟ ما دمن يلبِّينَ رغباته ويُشْبعن نهمه بشكل حيواني. ولا يهمه النواحي السياسية وما تتعرض له البلد من عدوان خارجي. فهو يعيش فقط من أجل لذته ورغبته في التسلط وتحقيق رغباته.

إن غياب الوعي الاجتماعي يخلق هذا الأفق السياسي المروع الذي يصنع الأمن الكاذب للشعب ولنفسه؛ ممّا يجعل الناس لا يهتمون بأية معلومات عن حرب ما قد تصيب بلادهم، وكأنهم واثقون من الانتصار؛ لأن السلطة السياسية تبث عن نفسها وتحاول أن تقنع الآخرين وتقتنع هي أيضا بقوتها الجبارة التي لا تهزم، فلا تُعدُّ العُدَّة كما يجب. مما يسفر عن انهزام سحيق[3]. وتلجأ السلطة القمعية إلى الخطب الرنانة التي تهزم الأعداء، وتؤكد على دحرهم وانتصار هذه السلطة فقط في الوهم/ الخطبة: «أخيراً ختم الاجتماع بخطبة حماسية قصيرة، ارتجلها مراد بيك.

بدأها بالصلاة والسلام على الرسول ﷺ، وأنهاها بكلمات تتفجر غضباً وحقداً:

-.... ولو صدقت إشاعة غزو الفرنسيين لمصر فإنما هم يسعون لحتفهم

---

(١) انظر: حول رحيل عبدالرحمن وعبدالباسط الرواية: ص ١١٠-١١١

(٢) الرواية: ص ١٦٥.

(٣) انظر: حول المعلومات التي تقدمها أنطوانيت عن الحرب (الحملة الفرنسية) وتجاهل نفيسه زوجة مراد بك لذلك: الرواية، ص ١٤٥-١٤٩.

بظلفهم!»[1]

إن طبيعة السجون في الرواية تشي بالسجون في الوقت الحاضر فهي قذرة وغير مضاءة، وإن المسجون يعاني أشد أنواع الاضطهاد، حيث يتحول المسجون من جراء التعذيب إلى «كتلة حية، ساخنة من اللحم والدم، ومزق الثياب مكوّمة على نفسها، تصدر حشرجة ذبيحة خافتة، تميزها ذراعان مرفوعتان مشدودتان بسلسلتين مثبتتين في الجدار... الرأس المشوَّه يندفن بين الكتفين، والخد المواجهة لها بنتوءات خضراء مقززة، وشعيرات حمراء، قليلة متناثرة.

لحيته!!

هتفت، واستدارت لتحجب المنظر عن عينيها.

- المحققون نتفوها له»[2]

إن من يقع بين يدي السلطة الاضطهادية التي لا تتوانى عن استخدام أبشع الطرق في التعذيب؛ كي تحصل على الإفادة لا يرحم: «حالتها سيئة... عشرة من شباب الحرس تناوبوا مضاجعتها... أثناء تحقيق هذا الصباح!»[3]. إن الطرق المستخدمة في التعذيب وهتك العرض تشي بمدى وحشية السلطة، وأن عدد المحققين يشي بالسلطة القمعية المعاصرة؛ لأن التحقيق منظم ومجهَّز. فالاضطهاد مستمر من الماضي إلى الحاضر.

تستمر الرواية الثانية من الثلاثية (النيل يجري شمالاً: النواطير)[4] برسم صورة لمجتمع الرواية في (النيل يجري شمالاً البدايات)، من حيث استمرارية الاضطهاد السياسي والاجتماعي، حيث توهم السلطة السياسية الشعب بقوتها وقوة

---

(١) الرواية: ص ٢٠٠-٢٠١.

(٢) الرواية: ص ٢٢٣.

(٣) الرواية: ص ٢٢٥.

(٤) إسماعيل فهد إسماعيل. النيل يجري شمالاً: النواطير، ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨٢.

جيشها، وأنها ستنتصر على عدو مجهز مدرب (جيش الحملة الفرنسية)، ولكنها مجهزة للإجهاز على بعضهم بعضاً (الأمراء) «إن كل أمير من هؤلاء الأمراء يملك من مخازن الأسلحة والعتاد وأكداس البارود ودانات المدافع ما يكفي لإمداد جيش طيب العدد كي يخوض حرباً محدودة، لأيام معدودة، أو أسابيع، لا فرق.

إذن... مرحى لحرب بين الأمراء أنفسهم، سواء كان ذلك ضمن فض لصراعات أو عبر دخول في تحالفات»[1].

أما إذا كانت الحرب مع عدو لا يعرفونه فيسود بينهم الجبن والخذلان[2]، ويستعينون ببدو يتسلحون بأسلحة تقليدية (كالعصي والخناجر)، فالبدو الذين لا يعرفون شيئاً- كما تشي الرواية- هم الذين يحاربون، ولا يخافون المواجهة؛ لأنهم لا يعرفون ما سيواجهون ولا يهمهم ذلك، المهم -من وجهة نظرهم- أنهم يطيعون واليهم[3].

ولا تتوانى السلطة القمعية عن تخدير الشعب بإخبارهم بجاهزية الجيش عن طريق الخطب الرنانة التي لا تتوافق مع الواقع[4] ، لتخلق واقعاً زائفاً أمام واقعٍ حقيقي معدّ بشكل منظم.

ومن المعروف أن الشُّعوب تتشبث بشيء من التصوف (المقصود هنا التصوف بمعنى التغيّب عن الواقع) والزهد والتدين بمفهومها هي في حالات الضعف. وفي أحيانٍ كثيرة تستغرق في الحلم الجماعي الذي يعبِّر عنه باللجوء/الهروب إلى الخيال الجانح، لأن الفرد/ الجماعة تجد في الأحلام والخيالات تعويضاً عما لم تستطع تحقيقه على مستوى الواقع المعيش، وربّما تستغل الأنظمة السياسية هذه الغيبوية للإمعان في ممارساتها في التناحر والاقتتال.

---

(١) الرواية: ص ٢٦.

(٢) انظر: الرواية: ص ٢٦.

(٣) انظر: الرواية: ص ٣١.

(٤) انظر: الرواية: ص ٣٤-٣٥.

إن وضع الفرنسيين بإزاء العرب في هذه الفترة لم يأتِ دونما وظيفة بنائية؛ إذْ يستغل الكاتب هذه الفرصة ليُعرّي فساد الأنظمة؛ لأن الإنسان قد يكتشف نفسه من خلال الآخر في الماضي والحاضر، ولذلك فإن اللحظة التي قبض عليها المؤلف هي لحظة حاضرة، أو لنقل بأن الماضي استمرار في الحاضر، ويعكس معاناة الإنسان المعاصر! ولعلّ من البساطة بمكان المقارنة بين عقليتين وثقافتين -كما يشي النص- ثقافة تأخذ بالأسباب وتحترم العقل والمنطق وتستثمر كل ذلك في سعادة شعوبها، وثقافة أبوية سلطوية غيبية لا تضع وزناً للعقل، ولا تحترم الإرادة، فيكون أبناؤها عندئذٍ مخدّرين بالخرافة والتواكل، دون أن يُقصد من كل ذلك بحال من الأحوال مهاجمة الدين بشكله الصحيح.

حيث لا تجد الشعوب أمام هذا الحال إلا أن تهرب إلى الدين والتشبث بالدعوات والاتكال على ذلك دون محاولة تجهيز نَفْسها والاستعداد للمواجهة[1]. وحيث يزدري المواطن نفسه، ويتهم نفسه بالجهل وأنه لا يعرف شيئاً بالسياسة «فالحكام أعرف»[2] من الشعب بأمور السياسة؛ مِمَّا يسمح للسلطة القمعية بممارسة الاضطهاد عليه. ويمارس عليه القتل المجاني. ولا همَّ للسلطة سوى المصلحة الذاتية (الكرسي) ومحاولة استغلال ظروف الحرب من أجل الانفراد بالحكم «مراد بك» يعيش أيامه الحاسمة- وبشكل استثنائي- ليس لمحاربة الفرنسيين كما يدعي، وإنما بهدف استغلال الفرصة السانحة من أجل الانقضاض على شريكه في الحكم[3]. تسيطر فكرة السلطة (الكرسي) على ذهن الحاكم بشكل كلي، وعندما تتم السيطرة من قبل سلطة ما تنقلب هذه السلطة (اللعبة) على نفسها (من داخل بنية النظام السياسي): «ولا بأس أن تعود اللعبة لتنقلب على لاعبها الجديد»[4].

---

(١) انظر: الرواية: ص ٣٩.

(٢) الرواية: ص ٤٤.

(٣) انظر: الرواية: ص ٦٨ وانظر ص ٢٤٥.

(٤) الرواية: ص ٦٣

وفي حين يغيب التخطيط السياسي في مجتمع الرواية العربي، إلا أن هناك توافقا بين الخطط العسكرية وتنفيذ هذه الخطط عند قادة الحملة الفرنسية[1] ، وليس التخطيط فقط هو الذي يغيّب وإنما «لا أثر للجيش المصري»[2] في التصدي للحملة.

فإذا كان نابليون لا يُفوّت دقيقة واحدة في عدم التخطيط ومتابعة تنفيذ هذه الخطط فإن قادة العرب تنام في خضم المعركة[3] . فالعرب يحاربون بأدوات العصر الجاهلي، وهم- كما تشي الرواية- لا يعون الخصوصية الزمنية ولم يتسطيعوا امتطاء ركب الحضارة، لذلك كان الانهزام[4] والفرار[5] حليفهم بلا منازع.

وفَضْلاً عن ذلك فَهُمْ يسلكون (العربان/العرب) سلوك العصر الجاهلي في التّغذي على بعضهم بعضاً «بما أن الخلاص في الصحراء فقد واصل البدو اندفاعهم ليكتسحوا القرى المصرية التي تصادف وجودها في طريقهم... تمشياً مع المثل القائل: شيء خير من لا شيء »[6].

إن مشايخ مصر، هم الذين ساعدوا نابليون في تحقيق هدفه، فهم رمز الخضوع التام للآخر، وما يهمهم فقط هو رفض الحداثة في التعامل مع الأمور مثل (الاقتراع في الاختيار)[7] ، فهذه العقلية القديمة الرافضة لكل شيء حديث هي التي ساعدت في تحقيق فعل الهزيمة من خلال الانشغال بقياس مَعْنى الغائب والانشغال بمناقشة أمور تافهة في اجتماعاتهم لا تمس الواقع المعيش بشيء، مثل الاسم الصحيح لنابليون

---

(١) انظر: الرواية: ص ٩٧.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٠١.

(٣) انظر: الرواية: ص ١١١.

(٤) انظر: الرواية: ص ١٣٠.

(٥) انظر: الرواية: ص ١٦١.

(٦) انظر: الرواية: ص ١٣٦.

(٧) انظر: الرواية: ص ١٧٦-١٧٧.

وطبيعة السجادة التي يصلي عليها[1].

تجدر الإشارة إلى أن الكاتب هنا لا يدين الإنسان العربي لذاته، بل يدين الظروف التي أنتجته متمثلةً بالنظام السياسي ورموزه؛ لأن الظروف التي يعيشها الناس ظروف قاسية وقاتلة لم تسمح لهم بتكوين وعي كافٍ للتعامل مع الأزمات التي عانوا منها. طبعاً هذا لا يعني بأي حال من الأحوال الإعفاء الكامل للإنسان، فنستطيع أن نوجه الإدانة للإنسان وللنظام في آن واحد - وهذا ما أراد الكاتب قوله بطريقة أو بأخرى- والكاتب هنا لا يُوجّه الإدانة للثقافة العربية، بل يُوجّه الإدانة لجزء من بنية الثقافة، للجزء المظلم منها والمتمثل بالفهم الخاطئ للدين وتغييب العقل واستبداله بالخرافات والتواكل.

لا تتوانى السلطة السياسية عن تبرير انهزامها وتسويفه بقولها «الحرب -كما تعرفون- كرٌ وفر... واحتلال الفرنسيين للثغر لا يعني الاستيلاء على عموم بلاد مصر..»[2]، وتزييف المعلومات عند بثها للشعب «نعم نحن الأكثر عدداً وعدة نعم... إنما لا يغيب عن بالنا أن عدونا اللئيم جاء راكباً سفناً. إذن.. علينا أخذ هذا الأمر بنظر الاعتبار...»[3]

وزيادة على ذلك فإنّ استغلال الصلاحيات لأغراض شخصيّة هي سمة من سمات السلطة القمعية والقائمين عليها[4]، فتُنهب البيوت والأموال تحت حجة الحرب. أو ما يسمى بالنفير العام، ولا تنفذ هذه الخجج إلا على الفقراء.

تقدم الرواية في النهاية سبباً مقنعاً على لسان أحد المستشرقين تبين فيه انهزام العرب أمام الفرنسيين «العرب أمة لا تقرأ»[5] فعدم القراءة يعني عدم المعرفة

---

(١) انظر: الرواية: ص ٢٠٢-٢٠٣.

(٢) انظر: الرواية: ص ٢٣٥.

(٣) انظر: الرواية: ص ٢٣٦.

(٤) انظر: الرواية: ص ٢٤٣.

(٥) انظر: الرواية: ص ٢٥٥

بأي شيء، سواء أكان في النواحي التخطيطية أم في جمع المعلومات أم في حسن التصرف أم غير ذلك. فالعرب أمة لا تعرف شيئاً من ذلك- كما تقول الرواية- لذلك تهزم دون حرب حقيقية.

ومما يشير إلى ارتباط الرواية بالواقع الحاضر وانعكاس ممارسات السلطة القمعية على هذا الواقع، هو انتهاء الرواية والحملةُ الفرنسية في أوجها. بينما في التاريخ فشلت الحملة الفرنسية. وهذا يدلّل على استمرارية العدوان، واستمرارية ضحالة المجتمع، والهيمنة الثقافية المتمثلة في التوجه المصري تجاه الغرب في نهاية السبيعينات بدلاً من تحسّس الذات، ومعرفة الظروف المختلفة التي كانت سبباً في الهزائم المتكررة، ومحاولة وضع الخطط الإصلاحية الشاملة لبنية المجتمع كله اقتصاديا وسياسياً واجتماعياً.

أما الرواية الثالثة[1] من الثلاثية فتعالج المرحلة الراهنة لمصر/ المجتمع العربي، حيث يشعر الدارس منذ الصفحات الأولى بضياع سليمان الحلبي (بطل الرواية) وتشتته وانهزامه الداخلي نفسيا وتاريخياً[2] ، وضياع الهدف في زمن الفوضى[3] وعدم قناعته بالأحزاب والأنظمة السياسية العربية، فَقَصَرَ قناعته على الحرب الفردية؛ لأن الحروب التي قادتها الدول العربية فشلت في تحقيق أهدافها إن كان لها أهداف-[4] ؛ بسبب تواطُؤ الأنظمة مع أنظمة خارجية وهذا التُّواطُؤ مستمر منذ (زمن الحملة الفرنسية ١٧٩٧-١٨٠١م) حتى الزمن الحاضر[5]؛ لذلك يزدري بطل الرواية (سليمان الحلبي) الواقع المعيش ويتوق إلى الاتِّحاد بالطبيعة (الانتحار) هروباً من واقعه المأزوم[6] الذي تتبدل الدول والأحزاب فيه كما يُبدل الإنسان ثيابه:

---

(١) النيل: الطعم والرائحة. ط١. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٠-١١.

(٣) انظر: الرواية: ص ١٢.

(٤) انظر: الرواية: ص ١٣.

(٥) انظر: الرواية: ص ١٤.

(٦) انظر: الرواية: ص ٢٤.

«سنوات الحرب، بما تمخضت عنه من تحولات لم تكن تخطر لك على بال، علمتك ألا تنذهل. دول حكومات. تنظيمات. منظمات. أحزاب... تابعتها وهي تتبادل مواقعها مع أو ضد..»[1] وكل واحد في مجتمعه يساهم في إحداث الخراب حسب قدرته فـ(أبو خميس) يبيع السم (الأسلحة) ولا يشربه (يقاتل). فمثل هذا الموقف هو الذي يزيد من حدة الحروب واستمراريتها وهدفه الوحيد هو تحقيق الربح (الغاية تبرر الوسيلة)[2]. وبسبب التيه الذي يعيش فيه (سليمان الحلبي) الناتج عن الواقع يتخبط في حواره مع الآخرين، وتكون إجاباته غير واضحة، مما يعكس شدة حيرته[3].

إن المفردات المقدمة في الرواية (صاحب الفخامة سليمان الحلبي) قد تُخرج الحدث الروائي من فترته التاريخية المحدّدة (بدايات القرن التاسع عشر) إلى فضاء رَحبْ صالحٍ لغير زمان؛ لأنه يعالج أوجاع العربي وآلامه منذ هذه الفترة إلى الآن.. إن الزمن يبدو ثابتاً لم يتغيَّر منذ سليمان الحلبي إلى اللحظة الراهنة، فالتبعية والفوضى والادّعاء والبُعد عن العلمية والتفكير العقلي السليم هي سمات تسم المجتمعات العربية المعاصرة؛ مما يجعل هذا النص منفتحاً على الزمان والمكان.

وربما تندغم بعض الشخصيات المعاصرة في الشخصيَّات القديمة والعكس صحيح أيضاً، فالتقديم الجسدي والنفسي للشخصية (صاحب الفخامة) قد يذكّرنا ببعض الرموز السياسية المعاصرة[4]، ولكن هذا لا يعني أن المقصود هو رمز سياسي معين، وهذا يعطي الرواية بعداً رمزياً يتمثل في الإحالة على شخصيات سياسية كثيرة تشترك في وصولها إلى السلطة بطريقة تقليدية وتحبك نظامها بما يخدم وجودها.

---

(١) الرواية: ص ٢٨.

(٢) انظر: السابق نفسه.

(٣) انظر: حواره مع شيرين : ص ٣٢.

(٤) قد يجد القارئ من خلال الخطابات اللغوية الموجهة إلى شخصية القائد (صاحب الفخامة)- بالإضافة إلى الصفات الجسدية وبعض السلوكات- ما يشير إلى شخصية السادات. انظر الرواية: ص ٢٣٤و ٢٣٨.

إن تفرد الحاكم السلطوي هو السبب الذي أدى بسليمان الحلبي إلى اغتياله. فالشعوب تناضل من أجل فرد[1]، وهذه شيم النظم التقليدية التي يجب القضاء عليها من مَنْظُور روائي وهذا ما فعله سليمان الحلبي. كما أن تعاون صاحب الفخامة مع الغرب ودعوته للانفتاح (السيطرة الغربية) كان سبباً آخر في تحفيز (سليمان الحلبي) لاغتيال صاحب الفخامة[2].

ومن جهة أخرى نجد الخراب -في مجتمع الرواية- يسيطر على كل شيء فالمباني مظلمة. ولا يوجد تعاون بين سكان البناية حول إصلاح بعض أمورها من مثل: النور، والدرج. فكيف سيكون التعاون بين أفراد المجتمع في السياسة وإصلاح المجتمع ككل فإذا كان التعاون معدوماً في أصغر الأمور فكيف سيكون في الأمور الكبيرة المهمة[3].

تشير الرواية إلى طبيعة الأنظمة العربية التي تنتهج سياسة تشويه (القائد السابق) لتثبت مصداقيتها وأفضليتها على النظام السياسي السابق[4] وتبين أنها تدافع عن قضايا المجتمع العربي (القضية الفلسطينية مثلاً)، وهذا يعني أنها تهتم بالشعوب الأخرى، فكيف لا تهتم بشعبها؟ «غالبية أنظمتنا العربية بررت وجودها إزاء شعوبها من خلال توسلها بالقضية الفلسطينية، في حين أنها..»[5]. وبسبب الاضطهاد السياسي الذي يتعرض له الإنسان العربي يُصاب بمرض الخوف من السلطة القهرية مما يؤدي إلى الأحلام والهلوسات[6].

---

(١) انظر: الرواية : ص ٣٩-٤٠.

(٢) انظر: الرواية: ص ٥٣.

(٣) انظر: الرواية: ص ٦٥.

(٤) انظر: الرواية: ص ٦٨.

(٥) انظر: الرواية: ص ٦٩.

(٦) انظر: الرواية: ص ٧٢.

إن فشل سليمان الحلبي في التنظيمات السياسية (الفلسطينية) ورفض هذه التنظيمات لوجوده داخل التنظيم، هو الذي جعله يُقْدم على خطوة الاغتيال. فالانقسامات والانكسارات مستمرة داخل التنظيمات الفلسطينية، وداخل الأنظمة العربية «الأيام تمر السنوات تمر المتغيرات السياسية تعصف بالساحة الفلسطينية والعربية. عشرات من المتغيرات مئات من المترادفات تنظيمات فلسطينية تولد، تثبت وجودها. لتتوالد على نفسها فيعصف وجودها منظمات، فئات، جماعات.

«الصراع ظاهرة صحية».

«- صراع من أجل الفناء».

«- أنت متطرف!»

«-أنا أحلم بجبهة وطنية عريضة!»

«- حين يستدعي الظرف تقوم الجبهة».

أكتوبر. بارليف تل الزعتر صبرا. شاتيلا. رجوعا إلى دير ياسين. من ذا يرجع بأيامك القهقرى إلى مقهى شباب غزة؟!»[1].

إن هذا التخبط السياسي في مجتمع (سليمان الحلبي) هو الذي دفعه إلى ترك الأحزاب، وإيمانه فقط بالحرب الفردية/ الاغتيال الفردي.

تقف (إقبال) ضد مشروع (سليمان الحلبي) الاغتيالي؛ وذلك لأنها تعتقد أن الخونة كثر والخيانة متجذرة في الشخصيات السياسية وأن القضاء على رأس الأفعى ليس حلاً للمشكلة[2].

يتردَّد (سليمان الحلبي) في تحقيق هدفه فبعد أن يشعر بقيمة الحياة من خلال علاقته: أيهما أكثر حضوراً: هي أم المسدس[3] يتردد بين الحياة (شيرين) والموت (فعل الاغتيال).

---

(١) انظر: الرواية: ص ٧٥.

(٢) انظر: الرواية: ص ٧٨.

(٣) انظر: الرواية: ص ٩٩.

هذا التردد الذي يعيشه (سليمان الحلبي) حول تحقيق فعل الاغتيال تصعّدُه ذكرياته مع (إقبال) عندما يتذكر قولها: «الانتحاريون لا ينتصرون» في أثناء حديثهما عن الذين يقومون بعمليات انتحارية من أجل الوطن. ولكن الذي يحفزه أيضاً للقيام بفعله (الاغتيال) هو شعوره بأنه لم يستطع أن يحقق شيئاً في زمن الفوضى السياسية «أنت مذ وعيت.. «مكانك سرْ»»[1].

ويستمر تردد سليمان عبر صفحات الرواية، ويناقش فعل اغتياله. فكأنه بعد تعرّفه على شيرين تعرّف على طعم الحياة، فيناقش الاغتيال بذهنه وهل تسرّع باتخاذ قراره أم لا[2]؟ وهل اتخذ قراره عندما كان منفعلاً ولم يكن موضوعياً؟.

ولكن ما يحفزه لتحقيق هدفه هو شعوره بالضياع وبأن البلاد العربية كلها ترفض أن تعطيه هوية (كونه غزاوياً)، فغياب الهوية = غياب الحياة[3]. فالمدن العربية كلها تطارده وترفضه؛ لذلك يرفض الحياة ويحقق هدفه[4].

إن مكان الاغتيال هو نفسه المكان الذي اغتال فيه (سليمان الحلبي التاريخي) كليبر (فندق شبرد). وهذا يعكس استمرارية القهر السياسي منذ عصر كليبر وقبل ذلك إلى العصر الحالي.

بعد فشل سليمان الحلبي في أكثر من تنظيم سياسي سواء أكان هذا التنظيم هو الشيوعيٌ أم القوميٌ، أم الثوريٌ بشكل عام[5]. لم يجد أمامه سوى النضال الفردي فنجح بتحقيق فعل الاغتيال بعد تردده، ومع أن صاحب الفخامة تأخر إلا أنه حضر وتمت تصفيته.

---

(١) انظر: الرواية: ص ١٥٥.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٨٩ وص ١٩١.

(٣) انظر: الرواية: ص ١٩٥.

(٤) انظر: الرواية: ص ١٩٨ و ص ٢١٢.

(٥) انظر: الرواية: ص ٢١٢-٢١٣ و ٢١٦-٢١٧.

بعد تحقيق هدفه تذوّق الحياة، فرائحة النيل صارت طعماً[1]. فالتذوق فعل محقق، والرائحة فعل غير محقق على المستوى الداخلي للإنسان، فالرائحة خارجة عن ذاتية الفرد، أما الطعم فيكون عن طريق التذوق المحقق فعلاً أي الامتلاك، فالرائحة لا تمتلك لأنها في الهواء الطلق، فقد كان حلم الاغتيال بالنسبة (لسليمان الحلبي) (ليس التاريخي وإنما الروائي) عبارة عن رائحة وعندما حقق حلمه تحوّلت الرائحة إلى طعم (=فعلاً محققاً).

إن ثلاثية إسماعيل فهد إسماعيل لم تكن متسلسلة زمانياً مقارنة مع هذا النمط من البناء الروائي. فمثلاً ثلاثية نجيب محفوظ كانت مرتبة على النحو التالي[2]:

١- بين القصرين: من أكتوبر ١٩١٧ إلى أبريل ١٩١٩.

٢- قصر الشوق: من يوليو ١٩٢٤ إلى أغسطس ١٩٢٧.

٣- السكرية: من يناير ١٩٣٥ إلى صيف ١٩٤٤.

فالسنوات التي استثنيت من الثلاثية محدودة جداً، أما ثلاثية إسماعيل فهد إسماعيل فقد كان الانقطاع الزمني بين (النيل يجري شمالاً: النواطير) و (النيل: الطعم والرائحة) كبيراً جداً ويستطيع أن يقدّره الباحث بمئة وسبعين سنة (منذ ١٨٠١م إلى ١٩٧١م) وربما يستطيع الباحث أن يعزو ذلك إلى عدة أسباب منها:-

١- إنّ هذه الفترة المستثناة لم يكن للإنسان فيها حضور إيجابيّ، وأن عصر النهضة العربي ما هو إلا اسم على غير مسمّى، وأن دور العرب في هذه الفترة لم يرتقِ إلى الدور الفاعل أو المشارك على الأقل، وأن الحروب المختلفة في الفترة اللاحقة لعصر النهضة (بدايات القرن العشرين ومنتصفه) لم يحقق العرب فيها شيئاً يذكر.

٢- إن مصر / الوطن العربي لم تحقق أي تقدم على المستوى السياسي، أو الاجتماعي أو غيره يستحق التسجيل روائياً.

---

(١) انظر: الرواية: ص ٢٥٢.

(٢) راجع سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتّاب، ١٩٨٤، ص ٤٦.

٣- إن الاضطهاد السياسي والاجتماعي مستمر منذ القرن السابع عشر إلى الآن، وأن الأنظمة لم تواكب التطورات المستجدة على مستوى العالم. ولم تستفد من تجارب الثقافات الأخرى في هذا المجال، لذلك فهي -كما تشي النصوص بذلك- تقبع في ذاتها ولا تستطيع إدراك خصوصيات العصر ولم تتواصل مع الماضي أو الحاضر. فهي تعيش خارج الزمن (=عدم إحداث فاعلية في الزمن).

٤- إن بنية المجتمع بنية ثابتة، متحجِّرة، لم تستطع تحقيق أي تغيير يذكر، لذلك أهمل الروائي هذه الفترة الزمنية الطويلة جداً والمهمة جداً أيضاً؛ لأن الغرب مثلاً استطاع أن يحقق معظم تقدمه خلال هذه الفترة، فكأن الكاتب يقارن بطريقة غير مباشرة بين بنية المجتمع العربي في هذه الفترة وبنية المجتمع الغربي.

الفصل الثاني

المضمون الاجتماعي

تبرز البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بدرجات متفاوتة بين نص وآخر. حيث إن النص الروائي «يقوم على أساس «القصة» بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحياناً كثيرة. ورغم البعد التخييلي المضفى على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيداً لأفعال، وعلاقات، وقيم اجتماعية، وتاريخية محدّدة. يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية» [1].

فالنص الروائي متصل مع الواقع ومنفصل عنه في الآن نفسه. فهو متصل؛ لأنه يستمد واقعه من الواقع الاجتماعي المعيش. ومنفصل؛ لأن هذا الواقع المنعكس/ المستمد يختلف عن الواقع الحقيقي. حيث يضاف إلى هذا الواقع الرؤية الخاصة للواقع – من قبل الروائي والشخصيات– وخيال الكاتب في تشكيل هذا الواقع كما يريد ويرى.

وسوف يحاول البحث الكشف عن المضامين الاجتماعية مركزاً على طبيعة علاقة الرجل بالمرأة وعلاقة المرأة والرجل بالسلطة الأبوية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات سواء أكانت هذه العلاقات مفككة أم متماسكة. وتجدر الإشارة إلى أن البعد الاجتماعي لا يدرس بمعزل عن المظاهر السياسية والاقتصادية الأخرى، وإنما تم ذلك لغايات البحث فقط.

تكشف «كانت السماء زرقاء» -الرواية الأولى- عن المضامين الاجتماعية المذكورة أعلاه، فنلاحظ أن الشخصية الرئيسة في الرواية تعاني من ازدراء واقعها الذي تعيش، وتعاني من الشعور بلا جدوى الوجود والأفعال التي تقوم بها. نقرأ:

«كان قد ترك عادة تنظيف الأسنان بالفرشاة.

---

(١) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩، ص ١٤٠.

«لماذا أعود لتنظيفها؟» وسرعان ما تصاعد إليه الجواب من

داخله: «لعلّني فعلت كي أشعر نفسي بأنني موجود.»[1]

فهو لا يشعر بوجوده إلا من خلال القيام بفعل صغير. فثقته بالواقع تلاشت وكذلك ثقته بالعلم، مما يشي بانكسار نفسيته وثقته بها.

«- لم يعد لها مكان لدي.

- مَنْ؟

- سألته فأجاب باستخفاف:

- الكتب»[2].

إن طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع الرواية/ المجتمع العربي علاقة تقليدية، حيث إن البطل شعر بأن «ذات الثوب الأزرق» عاملته معاملة خاصة، ففسر هذه المعاملة، بأنها معاملة تعكس الحب الأنثوي للذكر (جنس). ولم يعاملها كامرأة تناقشه وتحاوره. وهي «تحاول أن تثنيه عن محاولة الهروب ولكن دون جدوى»[3].

فالعلاقة لم ترتقِ إلى علاقة حضارية تفصل بين علاقات الزمالة والصداقة وعلاقات الحب/ الجنس. و «ذات الثوب الأزرق» تتأسف لطبيعة فهم البطل المتخلف للعلاقة بينهما. فتقول:

«-أقرُّ بأني أخطأت تجاهك عندما عاملتك معاملة خاصة، بيد أن

ذلك لا يعني تصميمي على دفعك لطلاق زوجتك. أنا عاملتك

معاملة خاصة؛ لأنك إنسان خاص»[4].

---

(١) الرواية: ص ٢٣.

(٢) الرواية: ص ٤١.

(٣) شكري عزيز ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص١٤٧.

(٤) الرواية: ص ٣٥.

إن الضوابط الاجتماعية التي تتحكم بحياة الشخصيات تضطرهم إلى الكذب والنفاق وانعدام الصراحة مع الآخرين سواء أكان ذلك مع الأب، أم مع الأم، أم مع الصديق. فالعلاقات قائمة على التزوير والدَّجل الاجتماعي، الأمر الذي يحيل إلى مستوى بعينه من العلاقات الواقعية:

«-أخبرتهم بأني ذاهبة لبيت خالي...

فقاطعها:

- وأنا أخبرتهم بأني سأبقى في بيت خالي»[1].

وهذا يعني أن الواقع الاجتماعي الذي تحياه شخصية/ شخصيات الرواية واقع متحجر لا يتغير ولا يصيبه التغيير الجذري، فالذي يُغيِّر هو القشور فقط:

«إذن فالمادة الخام هي.. هي.. الجوهر هو..

هو..تبدلت الأسماء، وزُوِّق المظهر الخارجي بألوانٍ

رخيصة. واقع ما قبل سنوات

هو واقع اليوم...»[2]

إن الشعور بلا جدوى الحياة يُشعر الإنسان بضرورة التلاشي والغياب الكامل عن الواقع، سواء أكان هذا الغياب نفسياً أم جسدياً:

«كان باستطاعتي تركك هنا، لكني لم أفعل

ذلك لسبب واحد.. هو عدم وجود المكان الذي يجب أن

أذهب إليه، فأنا أريد الاختفاء من هذا العالم»[3].

---

(١) الرواية: ص ٤٠.

(٢) الرواية: ص ٤٥.

(٣) الرواية: ص ٥٥.

وهذا الشعور بلا جدوى الحياة لم يأتِ من فراغ، بل كانت وراءه أسباب سياسية وضّحْتُها في الفصل الأول. وأسباب اجتماعية متمثلة بطبيعة العلاقات الاجتماعية وخصوصاً الزواج. حيث إن الزواج يتم بطريقة تقليدية، فالزوجان -طرفا المعادلة الرئيسية في حدث الزواج- لا يختاران بعضهما بعضاً بمحض ارداتهما، بل يقوم بذلك الأهل دون أخذ رأي الزوجين في ذلك؛ مما يعني أن هناك خلطاً في الأدوار وعدم احترام ذاتية الفرد وشخصيته. مما يُشعر الزوجين بأن الزواج عبارة عن قيد واستعباد، وأن فكرةالزواج فكرة خانقة للحرية كما يرصدهاالقول التالي:

«كيف لا وهي القيد الذي يهد عنقه.. كيف لا وحبها

يسعى إلى استعباده.. ألم يكفها حرمانه من اقتناء الكتب

ومطالعتها!! »[1].

فالزواج عدو العلم والمعرفة؛ لأنه مبنيّ على عدم التكافئ. مما يؤدي إلى شعور الفرد بثقل العلاقة/ المرأة، وبأن المرأة/ الزوجة جاهلة بطبيعة العلاقة والممارسة الجنسية، فالثقافة الجنسيةُ معدومة وهذا يعكس طبيعة الثقافة التقليدية التي تسود المجتمع. إن الجنس في مجتمع رُكِّب بهذه الطريقة التقليدية شيء مخجل (وهو خجل زائف) يفرضه المجتمع على الفرد سواء أكان ذكراً أم أنثى. فالثقافةالجنسية غائبة/ مغيبة. ولعلّ في الحوار التالي ما يعكس هذه المشكلة:

«هل تعلمين بأنه طبق تعاليمه على نفسه قبل كل

شيء، خاصة مع زوجته. لقد حرص أن يذيب مصلحته

في مصلحتها، حتى العمل الجنسي كان يراعي فيه رغبتها.

هي تجهل العلاقات الجنسية أول ما اقترن بها،

فبذل جهوداً جبارة للأخذ بيدها. لم يتملكه اليأس... »[2].

---

(١) الرواية: ص ٥٩.

(٢) الرواية: ص ٦٣.

إن ما يضفي الهشاشة على علاقة الرجل بالمرأة ليس الجهل فقط بل التشوه الذي تعاني منه المرأة، فهي تعاني من مرض الوشاية ولا تُؤمَّن على سر، فالثرثرة هي سمتها والتحرش بالآخرين من أبرز خصائصها وإفشاء الأسرار من أبرز سمات تكوينها، مما يشي بهشاشة تكوين الفرد، وفشل طبيعة تكوينه وكل هذا يعكس بنية مجتمع مفككة لا وجود للثقة فيه. فطبيعة العلاقات هشة وممزقة[1].

إن هذه الظروف مجتمعة كانت سبباً في اغتراب الشخصية، وشعورها بالعزلة والحصار مما دفعها إلى التفكير بالانتحار الذي يعكس المرارة التي يعيشها البطل/ حامل هذه الفكرة ومدى حاجته إلى التغيير. الذي يفكر بالانتحار هو الإنسان القانط من الوضع الذي يعيش، وهو لا يستطيع أن يغير فيه شيئاً فيلجأ إلى التغيير السلبي/ الانتحار. وهنا تلتقي الرواية والدراسات الاجتماعية منذ دوركهايم إلى الآن تلك الدراسات التي تجعل الشعور بالعزلة والإحباط سبباً من أسباب الانتحار:

«– أقدمت على الانتحار أكثر من مرة.

– ولم تفعل!!

– كنت أصاب بالجبن في اللحظة الأخيرة. إحدى

المرات قررت الانتحار

برصاصة»[2].

إنه (الشخصية الرئيسية) لا يعرف في أي جانب يسير فهو تائه، وطريقته في الحياة تسير في خطين متباعدين، وهذا يعكس عدم وضوح الرؤية والتخبط، وأن هذه الشخصية تعيش في تيه وضبابية:

«ركز عينيه على شارلي شابلن. وهو يسير منفرج

---

(١) انظر: الرواية: ص ٧٣ و ٧٤ و ٩٣.

(٢) الرواية: ص ٧٥.

الساقين. في الماضي أضحكه.

– لماذا يسير منفرج القدمين؟

فسألته بحيرة:

– وما صلة هذا بذاك؟!

– مجرد سؤال.

– هذه طريقته بالتمثيل.

فحور من إجابتها قليلاً:

– هذه طريقتي في الحياة.

– أنت تجيب إجابات غريبة!! »[١].

تتلوّن هذه الحياة بألوان متنافرة لا تفضي إلى إشاعة مناخ إنساني تنمو فيه العواطف بصدق وموضوعية، حيث إن الاختلافات الدينية والمذهبية تنعكس سلباً على طبيعة الحياة الاجتماعية. فالاختلاف المذهبي كان سبباً في عدم زواج البطل من «ذات الثوب الأزرق»، مما اضطره إلى الزواج من أخرى وعدم تمكنه من التمرد على رأي أبيه الذي لم يوافق على زواجه من «ذات الثوب الأزرق» بسبب الخلاف المذهبي في الدين.

إن أساس العلاقات الاجتماعية كما يعبِّر عنها النصّ يجب أن تكون بناء على معايير إنسانية وليس على معايير دينية. فالراوي يرفض ذلك من خلال المحاورة التي يرويها بين البطل والضابط عن سبب عدم زواجه من«ذات الثوب الأزرق» وزواجه من أخرى. حيث إن هذا الزواج لم يتم إلا بطريقة تقليدية جداً. فلم يرَ البطل زوجته إلا بعد عقد القران بأسابيع.

---

(١) الرواية: ص ٧٩.

هذا الزواج التقليدي غالباً ما يؤدي إلى تفكك أسري بعد مدة زمنية؛ لأن العلاقة الزوجية التي لا تُبْنى على الحب والمعرفة الجيدة مصيرها الفشل وإن استمرت فهي تستمر استجابة، لمطالب اجتماعيةً، الخجل مثلاً، وإن استمرت، فلا بد من زمن يعري هذا الخجل ويزيله[1].

إن التسلُّطَ الأبوي يسيطر على مجتمع الرواية فالأب يخطب لابنه، وأب البنت الذي يوافق أو يرفض. وكأن الزوجين ليسا معنيَّين بالأمر من قريب أو بعيد.

نتيجة لكل هذا الاضطهاد الاجتماعي؛ لا يستطيع البطل/ الشخصية الرئيسية تحديد علاقاته الاجتماعية، فهو لم يستطع أن يقرر الرجوع إلى «ذات الثوب الأزرق». فهو يشعر بالتيه ولا يستطيع أن يحدد مشاعره تجاه الآخرين[2].

يتفاقم الاضطهاد الاجتماعي في رواية «المستنقعات الضوئية» مقارنة مع رواية «كانت السماء زرقاء» وتزداد حدة توتر الشخصية وقلقها من واقعها المجمَّد، فيزداد حقد (حميدة)[3] على مجتمعه الذي يتمنى له التغيير حتى لو كان هذا التغيير من قبل عدو خارجي حيث يقول:

«تعالي يا جحافل التتار... أنا لن أخشاك ما دامت

تعاويذي ابتهالات تفتق فوه

حبيبتي عنها ليحميني...»[4].

هذا الحقد على المجتمع لم يأتِ من فراغ، بل هناك مسوغاته الاجتماعية المتمثلة بتخلي زوجته عنه وزواجها من أعزِّ أصدقائه. نقرأ:

«لكنها طلقتني وتزوجت أخلص صديق لي»[5].

---

(١) انظر: المحاورة بين البطل والضابط. الرواية ص ١١٢-١١٧.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٤٠-١٤٢.

(٣) بطل/ الشخصية الرئيسية لـ(رواية) المستنقعات الضوئية.

(٤) الرواية: ص ١٠.

(٥) الرواية: ص ١٠.

إن الذي أصابه جعله يفقد الثقة ليس فقط بزوجته وصديقه، بل جعله يفقد الثقة بكل شيء، في الوجود، وبجدوى الأفعال، فهو محطم نفسياً نتيجة ما آل إليه حاله (إلى السجن). ولننظر في محاورته وتداعياته لذاته:

«أنتَ قاتل.. قتلت رجلين .. أنت بعد الرأفة...

شاقة مؤبدة.

ما هي الجدوى من الوجود إذن؟!

وما هي الجدوى من حفر الأرض هنا لنردم الحفرة

التي هناك، وبعد أيام نعود لنحفر هناك ونردم هنا.

وهذا الواقع المزعج لحذاء عيسى السجّان. هو

يقترب منك. تُرى ما الفرق بين سجين وسجان ما داما

يعيشان ضمن سور واحد؟!

لعل الفرق يكمن في أنك تعيش في السجن، وهو

يعيش من السجن. ولكنه صه!... عيسى يقف. لا بد

أنه سيحدثك»[1].

وإذا كانت الأفعال التي يقوم بها (حميدة) تكتسب صفة الثبات، فهي غير مجدية، وتشعره بعبثيته، فكأنه يعيش بمستنقع آسن. والسجن بالنسبة له متمثل في الوجود كله وليس فقط بالسجن الذي يُسجن فيه، فهو يشعر بالقنوط من هذا الوجود الذي يشعره بفقدان معنى الحرية سواء أحصل عليها أم لا. فما قيمة الحرية أو عدمها في ظل واقع اجتماعي متخلف يعيش فيه. وهذا ما نلاحظه في الاقتباس التالي:

---

(١) الرواية: ص ١٠-١١.

«الشجاعة أن تعيش في مثل هذا الواقع؟.. أم أن

ترسم لنفسك خطة تنتهي بالمغادرة.. وليس إلى الشارع..؟.. لأن وجودك في الشارع أو عدمه سيان»[1].

يزدري «حميدة» الجنس التقليديّ رغم حاجته الشديدة لممارسة الجنس وهو في السجن، ويحتقر «حميدة» هذا الجنس التقليدي الذي يقوم فقط على إشباع الرغبة بطريقة آلية. دونَ مراعاة للجانب الروحي العاطفي الإنساني في هذه العلاقة، فالجنس يجب أن يكون بمشاركةالطرفين، لأن «المشاركة الجنسية هي مشاركة في الخصوبة الكونية؛ إنها خصوبة إلهية. فالجنس [وفقاً للطريقة الحضارية] سر، خبز وخمر المؤمنين بالحب»[2].

إنَّ رؤية «حميدة» للجنس تختلف عن الرؤية التقليدية، وازدراءه لها يعني انتقاده لها وتعريتها، حيث يرفض «حميدة» أن يمارس الجنس بالطريقة الفجة، التي تشعره بحيوانيته، مغيِّبةً إنسانيته[3].

إن هذه العملية تكتسي لوناً رمادياً داكناً، وتتسم بالقرف الشديد، لا لذاتها، ولكن لطبيعة الظروف الموضوعية التي تمرُّ بها. إنها حاجة نفسية قبل أن تكون حاجة فسيولوجية (جسمانية). ومن هنا يضغط السياسي على النفسي والاجتماعي، ويكون الهروب من هذه العملية هروباً من الواقع بكامله. إنَّ مجيء المرأة إلى السجن، وهذه الإحساسات التي صدمت «حميدة» تحول بين الإنسان وبين الممارسة الإيجابية؛ لأن فعل الجنس يستحيل جزءاً من حالة القمع الكامل.

ونتيجة لكل ذلك يشعر «حميدة» بأن الوجود ضده، وأنه مهما يبتعد عن المشاكل

---

(١) الرواية: ص١٣.

(٢) وفيق غريزي. الجنس في أدب غادةالسمان، ط١، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٤، ص ١٦.

(٣) انظر: الرواية: ١٩-٢١.

الاجتماعية فهي تأتي إليه، وهذا يشي بفوضى المجتمع الذي يُدخله في صراع معه رغم أنفه فهو رغم حياديته (حميدة) يجبره المجتمع أن يدخل في صراع معه، فيشعر بأنه مسؤول عن تصحيح مسار الفوضى العارمة في مجتمعه. سواء أكانت هذ الفوضى متمثلة في خصام السجانين في السجن[1]، أم في فوضى العلاقات الاجتماعية/ الأخوية وقضايا الشرف.

ويتساءل البحث كيف يكون الإنسان مسؤولاً وهو يفتقر إلى الحرية؟ إن الإنسان مسؤول؛ لأنه حر وممتلك لإرادته، وإذا فقد الإرادة لم يعد مكلفاً، بيد أن فقدان الإرادة قهري وليس اختياراً؛ لأنّه لو كان كذلك لوجب على الإنسان الاختيار، فالإنسان حرٌ ولكنه ليس حراً في أن لا يختار؛ لأن الحرية أساس الأساس بالنسبة للوجود، وقد أكد هيدجر أن الإنسان حرٌ في تكوين نفسه بنفسه، وهذا يعني أن وجود الإنسان يكون بتحقيق الحرية بنفسه لا أن يجبر على ذلك إجباراً[2].

إن مجتمع الرواية ينظر إلى قضية الشرف بالنسبة للأنثى بطريقة تقليدية، ويتجاهل الذكر حقوق الأنثى وينصّب نفسه مسؤولاً عنها وعن تصرفاتها وعن كيفية محاكمتها واصدار الأحكام بحقها، «وهذا يثبت أن الشرف والكرامة بالنسبة للإنسان العربي يكمنان بين أفخاذ النساء. وتدنيس «فرج» المرأة أكثر خطراً من اغتصاب الوطن ومقدساته. والمقاييس الأخلاقية يجب أن تسري على جميع أفراده بصرف النظر عن الجنس واللون أو الطبقة الاجتماعية والمجتمع الذي يؤمن بالعفة في الجنس كقيمة خُلقية لا بد أن تسري على جنس دون الآخر، فهذا يدل على أن هذه العفة ليست قيمة أخلاقية وإنما هي قانون فرضه النظام الاجتماعي القائم فحين ترتكب المرأة جريمة الزنا يقتلها أخوها أو أبوها أو زوجها غسلاً للعار ودفاعاً عن الشرف المدنس»[3]. وإذا وقع ذلك من الرجل عدٌ سمة فحوله! وهذا ما حصل في الرواية

(١) انظر: الرواية: ص ٢٣-٢٦.

(٢) انظر: إ. م. بوشنسكي. الفلسفة المعاصرة في أوروبا. ترجمة : عزت قرني. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٢، ص ٢٨٣.

(٣) وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السمان، ص ٦٠.

فدخول «حميدة» السجن كان بسبب دفاعه عن امرأة حاول أخواها قتلها بسبب الشرف (تدنيس الشرف) فتشبثت به ودافع عنها فقتل أخويها، وكأنه بهذا الفعل يصحح الفوضى الاجتماعية، ويعبر عن طريق الفعل لا القول. فيطبق عليهما مفاهيمه فيقتل الرجلين بعد أن قتلا أختهما(١).

يعتبر «حميدة» مسألة التدخل في شؤون الآخرين دون ارتباط معين معهم جزءاً من مهامه وجزءاً من تصحيح الواقع الاجتماعي، وفي الوقت نفسه جزءاً من تعرية الواقع المخزي.

وكأنهُ وصيٌّ على مجتمعه، يصحح مساره ومشاكله دون أن يحسب حساباً لما سيؤول إليه مصيره بعد ذلك، فكأنه غير مقتنع بجدوى الأحكام التي صدرت ضده نتيجة دفاعه عن المرأة التي قتلها أخواها. ويشي النص الروائي بأن «حميدة» يزدري هذه الأحكام التي تصدر بحقه وبحق الآخرين، فهي أحكام تنظر إلى الجريمة نظرة آنية وجزئية، إنها نظرة تُجزّئ الجريمة، ولا تنظر إلى ملابسات القضية، حيث إنَّ «حميدة» لم يقتل رغبة في القتل. بل دفاعاً عن الظلم الذي لحق بالمرأة، نتيجة لقتلها وبشاعة الصورة التي جرى فيها القتل(٢).

فـ«حميدة» ينتقد الواقع ومؤسساته التي لا تدافع عن أفراده وتكتفي بإصدار الأحكام وتهيئة السجون، دون اللجوء للبحث عن لبِّ المشكلة ومحاولة حلها وتوعية أفراد المجتمع الذي يعاني من الجهل والعصبية.

يعيش بطل رواية (الحَبل) طفولة مشبوهة، حيث يتعرض للاضطهاد الأبوي السلطوي الذي لا يوفر له الطفولة السعيدة والمرضية:

«يا أبي... أُريد حذوة حصان سحرية!

كان الرد:

---

(١) انظر: الرواية: ص ٢٧-٣٠.

(٢) انظر: الرواية: ص ٢٨-٢٩.

– ألا يكفي أني أتحمل نفقات تعليمك»[1].

وهذا يعكس طبيعة حياة الإنسان المشوه؛ لأن الطفولة تؤثر في تكوين الذات الإنسانية بشكل كبير، فالطفولة هي المرحلة الأولى التي من خلالها يكتشف الفرد العالم/الحياة. فإذا كانت هذه الطفولة غير سليمة، سوف تؤدي حتماً إلى إيجاد إنسان غير سليم يعاني من الاضطراب في تصرفاته، وهذا ما حصل مع بطل رواية (الحبل) حيث اضطر إلى اللجوء للسرقة لتحقيق ما يصبو إليه، فأثر ذلك سلبياً على تكوينه بعد ذلك، حيث جعله يتبع هذه الوسيلة (السرقة) عندما فشل سياسياً، فلجأ إلى المحاربة السلبية، عن طريق سرقة بيوت رجال السياسة رداً على اضطهادهم له، ولم يستطع الاستمرار في عمله السياسي. فالفعل الذي مارسه وهو صغير (السرقة) أثر في تكوينه السلبي، وجعله يمارس هذا الفعل السلبي عندما تعرض لاضطهاد آخر (سياسي). وهذا نوع من المواجهة السلبية غير الواعية. فالتشويه في الطفولة، أدى إلى تشويه ذات الإنسان عندما أصبح واعياً. ففي الصغر ردّ على الاضطهاد الأبوي بالسرقة. وعندما أصبح رجلاً واعياً ردَّ على الاضطهاد السياسي بالسرقة أيضاً. فكان ردّه في الحالتين كلتيهما سلبياً فردياً.

إن تشويه الذات الإنسانية تساهم فيه مؤسسات التنشئة الاجتماعية (والأسرة أهمها) والمؤسسات السياسية حيث يسجن الإنسان، وبعد أن يخرج من السجن يُفصل من الوظيفة، ونتيجة لذلك يجد الإنسان نفسه محاصراً من النظامين السياسي والاجتماعي معاً مما يؤدي إلى حالة من الانكسار الذي يفضي إلى الانسحاب.

إن القمع الاجتماعي والسياسي يؤدي إلى إيجاد وتكوين إنسان يتخبط في علاقاته مع الآخرين. وخصوصاً المرأة. فالبطل/ الشخصية الرئيسية للرواية ينجذب إلى الخادمة (خادمة بيت الضابط الذي اضطهده عند الحدود العراقية الكويتية). جنسياً، فيراها مختلفة عن زوجته التي تمارس معه الجنس كنوع من اسقاط الواجب بطريقة تقليدية؛ لأنها تعاني من التعب والإرهاق بسبب صعوبة حياتها العملية

(١) الرواية: ص ٣٩.

(الجلوس طويلاً أمام آلة الخياطة). فهو لا يستطيع أن يمارس الجنس مع زوجته باعتباره تجربة مشتركة وتفاعلاً آدمياً، بل يأتي التفاعل من طرف واحد مما يجعل البطل يشعر بانعدام قيمة الأشياء. فكأنه يشعر باضطهاد جنسي من زوجته، فجسد زوجته وكلامها أثناء العملية الجنسية يشعرانه بالخشونة وبعدم الراحة في حياته الخاصة. مما اضطر بطل الرواية إلى البحث عن بديل، وإن كان هذا البديل ليس مكافئاً أيضاً.

فالخيانة الزوجية تحاول أن تبررها الشخصية/ البطل لعدم شعوره (البطل) بممارسة الجنس بحق مع زوجته فكأنه غير متزوج؛ لذلك أباح لنفسه الممارسة مع الخادمة وامتثل لإغرائها دون شعور بالذنب؛ لأنه أراد تذوق جسد الأنثى الحقيقي والممارسة الجنسية الحقة[1].

وقد يكون السبب في عدم تمتع البطل وتفننه في ممارسة الجنس مع زوجته. هو عدم قناعته بالزواج من زوجته؛ لأن زواجه منها تم بطريقة تقليدية فجة وأن الزواج بهذه الطريقة هو ضياع. فهو يرى زوجته جميلة قبل الزواج فقط، أما عندما تزوجها فقد تحول هذا الجمال إلى قبح، الافعال الجنسية بعد ذلك تحولت إلى نوع من الممارسة الوظيفية – نوع من إسقاط الواجب تجاه الآخر– نقرأ:

«هي [جوارب النايلون] لا تكاد تبين أثناء لبسها!.. ترى

هل حلمت زوجتي بارتداء مثلها؟!

في الأيام التي سبقت زواجنا كانت طالبة ثانوي، ترتدي جوارب بيضاء، قصيرة، ترتفع قليلاً عن الكعبين.

وجاء الضياع...

طعم الحزن في فمه»[2].

---

(١) انظر: الرواية: ص ٩٧-١٠٤.

(٢) الرواية: ص ١٠٦.

لاحظنا أن المرأة في رواية (الحبل) لا دور لها وهي امرأة غير واعية. أما المرأة في رواية (الضفاف الأخرى) حيث تحتل مكانة بارزة. ففاطمة مسؤولة عن جزء من التنظيم للإضراب. إنَّ المرأة لها دور سياسيٌّ بارز فهي (فاطمة) حلقة الوصل بين العمال ورب العمل (المدير). وتحاول أن توهم المدير بأنَّها ضد الاضراب لكنها تعمل مع زملائها في العمل على تغيير النظام القائم/ المدير عن طريق تشجيعها وتخطيطها مع زملائها في الحزب للاضراب.

وتحاول أيضاً رعاية وتوجيه النصح لزملائها وترفض تطرف بعض التصرفات كالسرقة من أجل الإضراب (من قبل كاظم عبيد) ورعاية ابن بطل رواية (كانت السماء زرقاء) فهي تحاول أن تنشئ جيلاً واعياً، فتربية ابن بطل «كانت السماء زرقاء» له دلالته المتمثلة بتربية جيل واع ونضالي من خلاله قد تستطيع تغيير النظام السياسي الاضطهادي القائم.

فالمرأة في هذه الرواية لها دورها الاجتماعي/ السياسي المنظم الواعي الطليعي الرافض للقهر والتسلط والجبن السياسي. فقد وافقت على اجهاض حملها الذي حملته من بطل «كانت السماء زرقاء» قبل زواجها منه. وهذا يشي بضرورة أن يكون أبناء الحزب شرعيين. ومحاولة التخلي عن الطرق غير السليمة التي تضر مستقبلاً بالوطن والتنظيم.

إنَّ اضطهاد الإنسان اجتماعياً لا يقف فقط على أبناء القطر الواحد بل يتعداه إلى العمال الوافدين/ المشردين. حيث يُشَرَّد، بطل رواية «ملف الحادثة ٦٧» عن وطنه إلى وطن عربي مجاور، ولا يتوفر له العمل إلا بعد بحث طويل ولا يكون هذا العمل مناسباً للإنسان من حيث الوقت، والجهد، والدخل المادي، فهو يتعرض للاستغلال من قبل ربِّ العمل؛ لأنه لا يوجد قوانين تحمي العامل وتحفظ له حقوقه[1].

---

(١) انظر: الرواية: ص ١٩-٢٠.

ونتيجة لصعوبة الحياة؛ يضطر أن يتزوج من فتاة بطريقة تقليدية. فالعلاقات الاجتماعية بأنواعها المختلفة تعاني من أزمة الاستغلال، والسطحية في العلاقات الاجتماعية الزوجية التي لم تبن على أساس المعرفة بالآخر والتكافؤ النفسي والعقلي لا الجسدي فقط[1].

تتعرض شخصيات رواية (الشّياح) سواء أكانت ذكوراً أم إناثاً، إلى الاضطهاد الأبوي السلطوي. فأسعد يجبره أبوه على الزواج من ابنة عمه (جميلة)، ولم يستطيع أن يرفض؛ لأن الفتاة كانت مسمّاة باسمه مذ كانا طفلين[2].

أما (مارسيل) التي تتعرض للاضطهاد الأبوي المتمثل بالضرب والذم؛ وذلك بسبب اعترافها بأنها تحب (لويس). فالحب سبب للقهر الاجتماعي. وهذه مفارقة، إذ إن الحب سبب في التوافق وحسن العلاقات الاجتماعية في الأصل، فالرواية تعكس الخلل الاجتماعي المتمثل بالاضطهاد السلطوي للأبناء. نقرأ اعتراف (مارسيل) بحب (لويس):

«أنا أحب لويس.

لكن سحنة أبيها التي سرعان ما تغيرت صدمتها.

– ماذا تقولين؟!

صرخ في وجهها، والغضب العارم يشدّ عضلات وجهه، كانوا

بسبيلهم لتناول طعام

العشاء.

الأم كتمت أنفاسها مفزوعة، بينما احتدت يد أبيها الضخمة

---

(١) انظر: الرواية: ص ١٩.

(٢) انظر: الرواية: ص ٥٥–٥٦.

إلى شعرها، لتطبق عليه بقوّة.

– ماذا قلت يا عاهرة؟!

– أنا...

لم يدعها تتم، واستطرد صارخاً:

– ما أخطاتُ في حدسي عندما قلتُ: علينا أن نزوجها بأسرع وقت، قبل أن يصدر عنها ما يسيء لسمعتنا!!

لا تكن قاسياً معها..

قالت الام من بين دموعها.

– .. هي طفلة طائشة!!

–اخرسي!!

– فخرست الأم، وأتم الأب بحقد متفجر:

– أنتِ السبب!!

وكان أن قضت مارسيل ليلتها باكية بحرقة، وآلام الضرب القاسي تنبعث من جميع أجزاء جسدها، وفي ذهنها يعذّبها أكثر:

– لماذا يرضى لي أبي أن أضاجع رجلاً لا أحبه، ويمنعني عن آخر أُحبه؟!»(١)

فكأن البنت عار يجب التخلص منها بتزويجها لأي شخص، سواء وافقت أم لم توافق، بل ليس هناك حاجة لأخذ رأيها البتة.

ونتيجة لذلك يزوجها أبوها من«جورج» الذي لا تحبه ولا يوجد تكافؤ بينهما، فتهرب بعد ذلك مع حبيبها (لويس) الذي لا يملك هو أيضاً زمام أمره، فيتعرض

(١) انظر: الرواية: ص ٢٧.

للاضطهاد الأبوي حين يجده في قرية مع (مارسيل)[1].

وليس الأبُ التسلطي فقط هو الذي يضطهد أبناءه بل ربُّ العمل يضطهد عماله وما يملكون، حيث تنتقل مارسيل -بعد أخذ حبيبها (لويس) منها- للخدمة في بيت ربّ المزرعة التي كان يعمل فيها (لويس). ولكن رب المزرعة يستغلها منذ الليلة الأولى.

«عند منتصف ليلتها الأولى في البيت الكبير طرق باب غرفتها الصغيرة.

- من؟!

كانت ما تزال غارقة في همومها. أبوها. أمها. لويس. جورج.

-أنا.

ودخل المالك متسللاً بخفة.

-جئت كي أطمئن عليك.

وما استطاعت توسلاتها. دموعها. رفضها. ولا حتى مقاومتها الجسدية عندما جدّ الجدّ. أن تمنعه عنها مرة، وثانية.»[2]

مما اضطرها الرجوع لزوجها (جورج). وتشير الرواية إلى انفراج هذا الاضطهاد الاجتماعي الأبوي، وذلك من خلال موقف (حنا) ابن مارسيل، الذي عرف ماضيها فقال لها:

«تصرفك ذاك لم يكن جريمة لا تغتفر، كما أوحوا لك.

دموع العرفان تنبجس في رموقيها، وهي تتطلع في وجه ابنها والهة.

(١) انظر: الرواية: ص ٥٨.

(٢) انظر: الرواية: ص ٦٠.

-أنا..أنا..

لكنه قاطعها بصوته الواثق:

-كنت تدافعين بأسلوبك الساذج عن وجودك كإنسانة من

لحم ودم وعاطفة»[1].

فقد تغيرت قناعات الابن، وأصبحت أكثر تقدمية مما يشعر بنوع من الوعي والتطور قد حصل بين جيل الأم وجيل ابنها.

كما أن هذا الاضطهاد الأبوي هو الذي يقوم بدور كبير إن لم نقل هو العامل الأساسي في صنع التفكك الاجتماعي، وتشجيع الخيانة الزوجية؛ بسبب عدم قناعة الزوجين، أو الزوج/الزوجة ببعضهما بعضاً حيث إن (أسعد) كره زوجته جميلة فتمنى فائزة بنت زينب؛ لعدم قناعته بزوجته عقليا وجسدياً.

وترسم الرواية للمرأة دوراً إيجابياً بعد كل هذا الاضطهاد الذي تعرض له. حيث تخرج (فائزة) و (مارسيل) لانقاذ (أسعد) مما أدى إلى مقتل (فائزة)[2].

أمّا رواية «الطيور والأصدقاء»[3] فتدور أحداثها في فندق «هلتون الكويت» بين سيد وسيدة تعرفا إلى بعضهما بعضاً عن طريق مصادفة جمعتهما في بيت صديق ما[4]. ولكل منهما شخصيته التي لا تلتقي مع الأخرى بشيء ، فهي علاقة اغترابية، وهو كاتب «وهي -كما يبدو- أعجبت به؛ لأنه كذلك لا قناعة منها بما يكتب، ولكن رغبة في أن يقترن اسمها باسم معروف»[5].

---

(١) انظر: الرواية: ص ٦٤-٦٥.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٥٦-١٥٨.

(٣) إسماعيل فهد إسماعيل: الطيور والأصدقاء، ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨٠.

(٤) انظر: الرواية: ص ٨٦.

(٥) عبدالرحمن مجيد الربيعي: أصوات وخطوات: مقالات في القصة العربية، ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤، ص ١٦٠.

إن زيف العلاقة بين بطل الرواية وصديقته قد تكون ناشئة عن شعور البطل بزيف العلاقات التي تسود مجتمعه سواء أكانت هذه العلاقات فنية (التمثيل والغناء) أم علاقات اقتصادية (الأجور والعقارات) أم سياسية (الاضطهاد السياسي). وهذا ما يسرده ويسمعه البطل من خلال وجوده في «هيلتون الكويت».

فمجتمع البطل يسيطر عليه الزيف الفني والسرقة الفنية[1]، والاتكالية (التبعية الاقتصادية) التي تعني التبعية السياسية، والاهتمام فقط بالمظاهر الخارجية، التي تنمُّ عن مجتمع متطور ظاهرياً متعفن داخلياً. كما يُفصح الاقتباس التالي:

«والزيف والفن كلمتان متلازمتان... متداخلتان... يصعب- ضمن ظرف المكان- أن تفعل بينهما، خاصة وأنك في بلد يستورد كل ما هو سمين.. بدءاً من خبراء التجميل، وانتهاءً بالمستحضرات الطبية المنشطة للباه»[2].

إن مجتمع الرواية مجتمع غير متطور أو متغير، لا يستطيع الإنسان فيه أن يغير شيئاً، فيلجأ إلى تغيير أمور شكلية (علبة دخانه مثلاً). فالتغيير هنا نفسي وفردي وظاهري. «إن كان الواحد منا عاجزاً عن أن يغير نمط حياته فليغير نوع سجائره على الأقل!»[3].

إن العلاقات الاقتصادية التي تسود مجتع الرواية/الكويت هي علاقات تقوم على زيادة الغنيِّ غِنىً، وزيادة الفقير فقراً، وذلك عن طريق رفع أجور العقارات وزيادة رواتب ذوي الدخل العالي زيادة مضاعفة، وزيادة ذوي الدخل المتدني بنسبة لا تزيد

(١) انظر: الرواية: ص ٣٤ و ٤١.

(٢) الرواية: ص ١٧ وانظر كيف يتحول الفن إلى مؤامرة ودعارة، ص ٢٨-٢٩.

(٣) الرواية: ص ١٩ وانظر، ص ٣٠.

عن ١٠٪[1] وهذا ركيزة أساسية لتثبيت النظم السياسية، وحماية نفسها بهذه الطريقة الاضطهادية المتخلّفة.

ولا تخلو الرواية من الإشارة إلى الاضطهاد الاجتماعي المتمثل بالسلطة الأبوية التي تدخل في كل شيء. نقرأ:

«- تعال يا ابن الكلبة!»

الصوت الأبوي لأبيك ظل يطارد شبابك إلى ما بعد العشرين.

«- أين أنت يا ابن الـ..»

ويعزيك أنك لم تنجب ابن كلبة آخر.

«- متى تتزوج؟»

«- لا أدري»

«- متى تحب؟»

«-لا أعرف».[2]

فالسلطة الأبوية تريد أن تمارس سلطتها على الزواج وزمانه وكيفيته وعلى الحب والمشاعر، تريد أن تسيطر على كل شيء. ولا يعاني الإنسان في الرواية من الاضطهاد الاجتماعي ومن زيف العلاقات بكافة أشكالها فقط، بل يعاني أيضاً من قلق وجودي، سببه المباشر طبيعة هذه العلاقات المتخلّفة/ الزائفة، فهو يبحث عن نفسه وسط هذا الركام فلا يجد شيئاً غير السراب/الخراب.[3]

وهذا التصدع الذاتي للإنسان ناتج عن تصدع حياة مجتمعه الاجتماعية والسياسية، فالإنسان لا قيمة له، حيث يُقتل دون أن يعرف أحد بذلك:

---

(١) انظر: الرواية: ص ٢٦-٢٧ و ص ٦٨-٦٩

(٢) الرواية: ص ٤١-٤٢.

(٣) انظر: الرواية: ص ٤٣.

«بعد حوالي سنتين اختف ذلك الصديق وسط ظروف لا

نستطيع إلا أن نقول عنها: غامضة.

كنت قد محضته مرة وثانية بالنصيحة التي رددها أبوك

على مسامعك عشرات المرات:

«- ما كل ما يعرف يقال».

وعندما تنبعث أخباره- على أثر اختفائه- عرفت بأنه مات وسط ظروف لا تستطيع أن تقول عنها: غامضة»[1]

ولا تقل وسائل الإعلام (الصحافة وغيرها) زيفاً عن زيف كل الأشياء الأخرى في المجتمع. فأقلامها مأجورة وكلها نمط واحد، تشترك كلها في التآمر على تجريد الإنسان من إنسانيته[2].

إن غاية الإنسان من الذهاب إلى الحفلات هو تحقيق جزء من السعادة التي تعينه على تحمل مشقة الحياة في أيام العمل، ولكن هذا الهدف لا يضعه الإنسان في حسبانه؛ إذ الهدف من الذهاب إلى الحفلات والسهرات هو إبراز الثياب الجميلة والعطور الفاخرة، فالهدف هو المباهاة التي تعتمد على المظاهر الخارجية فقط[3]، ونتيجة لكل هذا الزيف يشعر الإنسان بالفشل ثقافياً وسياسياً ووجودياً وغرامياً[4]، وللخلاص من هذا المجتمع المتخلف يقرر (بطل الرواية/ الإنسان) الخروج من هذا المجتمع/ الفندق إلى عالم اوسع وأرحب. فهو يشعر باليأس ولا يستطيع أن يغير شيئاً فيلجأ للهرب رغم شعوره بأن المجتمعات الأخرى لا تخلو من الزّيف إلا أنه أقل[5].

---

(١) انظرالرواية: ص ٤٦.

(٢) انظر: الرواية: ص ٦٠ و ٧٤ و ٧٦.

(٣) انظر: الرواية، ص ٦٧.

(٤) انظر: الرواية: ص ٧٠-٧١.

(٥) انظر: الرواية: ص ٩٧.

تؤسس رواية «النيل يجري شمالاً: البدايات» أرضية اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية لبنية المجتمع المصري إبانَ «انحلال النظام العثماني المملوكي ومحاولات المماليك التمرد على السلطة العثمانية»[1] وانفتاح «الطريق للصراع بين العصبيات المملوكية من أجل الانفراد بالسلطة مستغلةً اختلالَ أمر الجند العثمانيين، وبذلك فَقَدَ النظامُ أساسَ توازنه وشهدت مصرُ منذ انتهاء حكم علي بك الكبير وحتى مجيء الحملة الفرنسية فترة من أسوأ فترات تاريخها اضطراباً وفساداً»[2].

إن الرواية تسودها علاقات اجتماعية متخلفة، ومفككة، مما يشي بتدهور هذا المجتمع أمام أي تحد داخلي أو خارجي وهذا ما حصل فعلاً، عندما واجه المجتمع الحملة الفرنسية. فعلاقات الزواج في الرواية علاقات متخلفة تتم بواسطة سلطة أبوية، ونلاحظ ذلك منذ بداية الرواية (الصفحة الأولى)[3].

فليس المهم في الزواج التكافؤ الزمني أو الحب أو التفاهم الفكري. بل يتم الزواج بناء على موقع الرجل الاقتصادي وبناء على القدرة المادية فحسب، كأن هدف الزواج هو تأمين لقمة العيش للمرأة وسترها، حيث ترد (سكينة) على سؤال (عطيات) عن سبب زواج (جمالات) من (الحاج محمد) قائلة:

« ألا تعرفين بأن الحاج محمد يملك أرضاً واسعة يؤمرها لأربعة من الفالحين، ولديه ثلاث بقرات وجاموسة؟!»[4]

إن الجنس لا يمارس بين الزوجين بشكل طبيعي مما يؤرق الزوجة ويجعلها تشعر بأن زوجها أدنى مستوى من الأزواج الآخرين، مما يوقع الزوجة فيما يمكن أن يسمى بالحرمان الجنسي. ولهذا الاحباط الجنسي بين الزوجين سبب يتعلق بطبيعة الاضطهاد

---

(١) علي بركات، رؤية الجبرتي لأزمة الحياة الفكرية. د م: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٣٩.

(٢) السابق: ص ٣٩.

(٣) انظر: الرواية: ١١.

(٤) انظر: الرواية: ص ١٣

الذي يتعرض له الزوج في عمله، فهو يعمل طيلة اليوم بجهد كبير، فلا يقوى أن يعيش حياة طبيعية مع زوجته، بسبب التعب الذي يجعله ينام بعد تناول العشاء مباشرة[1].

فالاضطهاد في العمل هو نتيجة للاضطهاد السياسي. حيث يعمل طوال النهار دون توقف ليدفع الضرائب المفروضة عليه، والتي ترهقه في العمل فيعجز عن ممارسة حياته الزوجية بشكل طبيعي فالحرمان الجنسي هو نتيجة للقمع السياسي المتمثل في الضرائب الكبيرة المفروضة على أرضه.

إن طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة إمًا حاكم/ حاكمة أو محكوم/ محكومة فهي علاقة لا تقوم على التفاهم والود المشترك[2]، مما يعكس مدى تشوه المجتمع وتكسره، وغياب العلاقات المتينة التي ترتكز على أسس ومبادئ يشترك فيها الطرفان. ونتيجة لعدم التكافؤ الفكري والجسدي بين الزوجين تلجأ المرأة/ الزوجة إلى امرأة لتمارس رغباتها المتأججة المكبوتة.[3]

إن ما يسود مجتمع الرواية من شعوذة وخرافات تتمثل في الطرق العلاجية المتبعة التي تؤدي للموت وتتوافق مع طبيعة المجتمع المتخلف ووفق المنهجية الخرافية السائدة[4]. مما يعكس انحدار هذا المجتمع وعدم قدرته على فهم الحياة ومواجهة الواقع بالطرق العلمية، فهذا المجتمع منخور سياسياً، وفكرياً، واجتماعياً، مما سيؤدي إلى إنهزامه أمام التحديات الخارجية. وكأن الرواية تتحدث عن أسباب الهزيمة وتعزيها إلى هذه العلاقات الاضطهادية بين الحاكم والشعب وسيطرة الخرافات والجهل على تفكير المجتمع، والتسليم للواقع.

---

(١) انظر: الرواية: ص ٣٢-٣٥.

(٢) انظر مناقشة (نبوية) لزوجها (عبد الباسط) حول قرار الرحيل، الرواية، ص ١١٠-١١٢.

(٣) انظر: الرواية: حول علاقة (نفسية) بـ(انطوانيت)، ص ١٤٢.

(٤) انظر: الرواية: ص ٤٦-٤٧ و ص ١٧٩.

لا تضيف رواية «النيل يجري شمالاً: النواطر) جديداً في المضامين الاجتماعية. بل تؤكد فقط طبيعة العلاقة الجنسية التقليدية بين الرجل والمرأة[1]، وأنّ عدم التكافؤ بين الزوجين يشجع المرأة على ممارسة الجنس مع رجل آخر (شاب) مكافئ لها ومتوافق وطبيعتها، وكأنها لهذا الفعل الجنسي غير الشرعي تريد أن تنتقم من زوجها ومن الظروف التي أجبرتها على الزواج من زوجها[2].

ونلاحظ استمرار الفشل في العلاقات الاجتماعية وخصوصاً علاقة الرجل بالمرأة في رواية «النيل الطعم والرائحة» – وهي الجزء الثالث من الثلاثية– حيث يسيطر الفشل على علاقة الشخصية الرئيسة في الرواية – سليمان الحلبي– بالمرأة، مع أنه يشعر أن المرأة = الحياة ولنتأمل هذه المناجاة:

«وحين تولدت لديك قناعة أن حياتك مجدية ومتحققة فاعلة بزمن مفتوح على اللانهاية من خلال ارتباطك الكامل بإقبال، توجهت إليها كلك حاملاً طموحاتك..»[3] إلا أنه يفشل مع إقبال بسبب عدم استقراره حيث تقول له إقبال:

« – أنت غير مستقر!»

هل تفغر فاك دهشة، أم تستطلع منها إضاحتها:

«–.. ولا تعرف ما تريد!»[4]

فعدم الاستقرار ناتج عن اهتمامات (سليمان الحلبي) وانتماءاته السياسية غير المستقرة وولعه الشديد بالسياسة، وعدم توافق (إقبال) و (سليمان) في النظر

---

(١) انظر: الرواية: ص ٤١.

(٢) انظر: الرواية: ص ٤٧.

(٣) انظر: الرواية: ص ١٢.

(٤) انظر: الرواية: ص ١٢.

لطبيعة النضال السياسي (الاغتيال)[1] باعد وجهتي نظرهما وفهمها للحياة مما أدى إلى عدم تحقيق العلاقة الحسنة بينهما.

إن اللاتوافق بين الرجل والمرأة خاصة «في التكوين الفكري والسلوكي»[2] هو الذي يؤدي إلى كسر العلاقة؛ لأن المرأة والرجل لم يتعودا بعد على علاقة غير متناغمة في بعض الأشياء، ويجب أن يكون التوافق كلياً كي تستمر العلاقة[3]. وهذا مفهوم غير صحي وبعيد عن طبيعة تكوين الإنسان فلا يمكن التطابق في التكوين، وليس هذا المطلوب أصلاً. بل المطلوب هو التكافؤ ونتيجة لهذا الفهم تتحول علاقة الرجل بالمرأة من علاقة تفاهمية إلى علاقة صراعية. كما يتضح ذلك من قول إحدى الشخصيات «أبو خميس»:

«- أنتم المثقفون لا تعرفون أن تحترموا المرأة».

«- ماذا؟!».

«- أن تحترم المرأة يعني أن تشعرها أنك وليّ أمرها. القادرعليها. آمرها وناهيها. المتحكم بها بلا منازع».

«- بلا منازع؟!» ..»[4]

ويُفهم من رأي (أبو خميس) أن علاقاته مع المرأة كانت ناجحة، لأنه غير مثقف ويتهم المثقفين بعدم فهم المرأة. ولكن النتيجة لفهمه كانت سلبية حيث تزوج أربع مرات، ترمّل في اثنتين، وطلق بالثلاث مرتين.[5]

---

(١) انظر: الرواية: ص ١٣-١٤.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٧.

(٣) انظر: الرواية: ص ١٧.

(٤) انظر: الرواية: ص ٢٦ وانظر الرواية ص ١٥٤.

(٥) انظر: الرواية: ص ٢٦.

فالعلاقة بين المرأة والرجل فاشلة، سواء أكان ذلك مع المثقفين، أم مع غير المثقفين، مما يعني أن هذه العلاقة غير مفهومة من قبل الطرفين ومن قبل المجتمع. و(الروتين) الذي يعيشه الرجل والمرأة بعد الزواج، هو سبب من أسباب فشل العلاقة الزوجية. بالإضافة لعدم ارتكاز هذه العلاقة على انسجام وتوافق فكري وسلوكي، وهذا ما أفشل علاقة (سلوى) مع زوجها (سليمان) بعد الزواج بفترة زمنية محدودة. كما يكشف النص:

«سنة أولى ثم بيروت. سنة ثانية ويبدأ العشق يلبس رداء ما هو يومي»[1].

فالعلاقة كانت عابرة بينهما وغير عميقة، لذلك لم تستمر. بالاضافة لعجز (سليمان) عن معرفة السبب الذي أدى بـ (سلوى) إلى أن تطلب الطلاق[2].

تتوثق العلاقة بين (سليمان الحلبي) و (شيرين) ولكن هذ العلاقة التي ينسجم فيها الطرفان تأتي في زمن غير مناسب فالمرأة المناسبة جاءت في زمن غيرمناسب. نقرأ:

« من أين يجيء الفهم يا شيرين؟!.. امرأة طفلة رائعة أنت. جئت في زمن المحل، حيث لا مكان لطموح نحو الحبّ»[3] وبعد فشل (سليمان الحلبي) مع (إقبال) لسبب لم يعرفه وهو أنه متردد في اتخاذ قراراته ولا يعرف ما الذي يريده بالضبط[4] ، وهذا يعني تخبط الإنسان في حياته بكافة جوانبها يجد (سليمان الحلبي) نفسه يبني علاقة مع (شيرين). ولكن بعد فوات الأوان بسبب اقتراب موعد تنفيذ مهمة الاغتيال (يومان).

---

(١) الرواية: ص ٤٤.

(٢) انظر: الرواية: ص ٤٧.

(٣) انظر: الرواية: ص ٥٨.

(٤) انظر: الرواية: ص ٢٠٤.

لا يشمل الفشل (سليمان الحلبي) فقط في علاقته الزوجية، بل تفشل (شيرين) أيضاً في علاقتها الزوجية مع (سلطان) بعد أسبوع من الزواج فقط؛ وذلك بسبب السلطة العائلية التي تمارس على (سلطان)؛ فعائلة (سلطان) ترفض أن يتزوج من فتاة فقيرة وهي عائلة خليجية غنية[1].

نستنتج من كل ذلك أن العلاقة بين الرجل والمرأة لم ترتقِ إلى علاقة تقوم على التكافؤ والمعرفة الجيدة بالآخر. وأن علاقات الصداقة والزمالة لا تفهم بالشكل الصحيح، فأي علاقة بين الرجل والمرأة تفسر على أنها علاقة غرامية فقط. فلم ترتق المعاملة أو العلاقة بين الرجل والمرأة إلى مستوى العلاقة الإنسانية بالدرجة الأساس. «أية صيغة لأي ارتباط بالرجل تعني لديها مشروع زواج»[2] . يرفض (سليمان الحلبي) الجنس بالمفهوم التقليدي ويرفض الجنس التجاري، ويرفض كذلك الانغلاق في العلاقة بين الرجل والمرأة، فهو يريد الجنس المبني على الحب[3]. فبواسطة الجنس المبني على الحب ينتج التعارف بين الرجل والمرأة؛ لأن التوحد فقط يكون عن طريق الجنس المبني على الحب كما يشي بذلك تداعي سليمان الحلبي مع ذاته (حوار داخلي) حيث يقول:

«الحيوانات وهي تهدف إلى أن تتآلف تتلامس، على العكس من الناس الذين وهم يهدفون إلى أن يتآلفوا يجهدون يبحثون عن مادة كلامية يتداولونها فيما بينهم، مما يؤدي إلى التنافر، وليس التآلف»[4].

فالجنس في مفهوم (سليمان الحلبي) كشف ومعرفة وذوبان للذات في الآخر.

---

(١) انظر: الرواية: ص ٩٩ و ١١١.

(٢) انظر: الرواية: ص ١٠٥.

(٣) انظر: الرواية: ص ٦٣.

(٤) الرواية: ص ٣١-٣٢.

يتبين مما سبق أن العلاقة بين الرجل والمرأة تشكل هاجساً في هذه الروايات، وقد بدا ذلك من خلال:

أ) إن طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة – كما تعكسها الروايات – ما زالت متخلفة واعتباطية في معظم الأحيان، وكأن الإنسان يعيش خارج الزمن الحاضر وبعيداً عن التطورات العالمية الإنسانية لطبيعة العلاقات الإنسانية.

ب) إن السلطة الأبوية ما زالت تفرض نفسها على أفراد المجتمع وتمارس ذاتيّتها المشكلة من منطلقات ماضية لم تستوعب الحياة المعاصرة. وكيف يجب أن تكون العلاقة بين الآباء والأبناء وما هو دور كل فرد تجاه الآخر. وأن العلاقة الأبوية يجب أن تقوم على الاتصال والانفصال في الآن نفسه، بمعنى أن العلاقة يجب أن يكون فيها استقلالية واحترام لذاتية الفرد وقناعاته وأن كل جيل له فهمه الخاص وللجيل الآخر فهم آخر، وهذا لا يعني التناقض أو عدم الترابط، بل يعني التعدد والتنوع الايجابي.

ج- ليست العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة جسدية، بل يجب أن تكون علاقة روحية وانسجامية بين الزوجين تقوم على قواسم مشتركة بينهما أساسها التكافؤ وليس التطابق.

د- الإنسان جزء من مجتمعه ولكن هذا لا يعني إلغاءالذات الفردية، لأن المجتمع يتكون من مجموعة أفراد، ولكل فرد قناعة قد تكون مختلفة عن قناعات الآخرين ويجب احترام قناعة الفرد إزاء القناعات الأخرى، بمعنى أن يستوعب المجتمع جميع أفراده مهما اختلفت قناعاتهم.

الباب الثاني

البناء الفني

الفصل الأول

السرد

المقدمة

إنّ دراسة البنية الروائية تقتضي تقسيم الخطاب الروائي إلى مستويين:

١) مستوى القصة/الحكاية أو ما يسمى المتن الحكائي[1]

٢) مستوى العرض (الحبكة) أو ما يسمى المبنى الحكائي[2] أو الخطاب.

حيث يتضمن «مستوى القصة الشخصيات، والأحداث، وعلائق الشخصيات، ومنطق الأعمال أوالوظائف. ويتضمن العرض كخطاب: زمن العرض، وفضائه، ومظاهره التي تتضمن بدورها السارد، والمنظور السردي أو الرؤية أو وجهة النظر، ثم أنماطه كأقوال الشخصيات وعلاقاتها بأقوال السارد أو الشخصية الساردة الشاهدة، وعلاقة أقوال هذه الأخيرة بالشخصية الممثلة، والذاتية والموضوعية في اللغة الوصفية، وكيفية تجلي صورة السارد، أو الشخصية الساردة»[2]

وهناك من أشار إلى أن العمل القصصي يتكون من ثلاثة عناصر «متداخلة متكاملة هي: الحكاية المتمثلة في مجموعة من الأحداث تدور في إطار معيّن وحول مجموعة من الشخصيات وتكون ذات نظام أوليّ خاصّ، والسرد (Narration) المتمثل في نقل الأحداث من عالمها الأول إلى عالم الأثر الأدبي المكتوب وفق نظام يخالف نظامها الأول، والنص ذاته وهو حاصل العنصرين السابقين، وفيه يتحدد للرواية شكلها النهائي وتتضح خصوصيات الأدوات المستخدمة في الرواية»[3]

---

(١) + (٢) انظر: حول إشكالية استخدام هذه المصطلحات: فاضل ثامر. اللغة الثانية. ط. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص ١٨٤-١٩٠ وقد فضّل استخدام مصطلحي القصة/الخطاب أو استخدام القصة/الحبكة وهو ما يفضله الباحث أيضاً.

(٢) محمد أسويرتي. مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية. مجلة (عالم الفكر) العدد الأول، ١٩٨٧، ص٨٩.

(٣) الصادق قسّومة. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ. تونس: دار الجنوب، ١٩٩٢، ص٥١. وانظر أيضاً سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة : تحليلاً وتطبيقاً. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦، ص ٧٣-٧٤.

أما جيرار جنيت فقد قسّم دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات هي

«-الزمن وهو الذي يعبر به عن العلاقات بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي.

- المظهر وهو الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية.

- الصيغة وهو نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص»[1].

---

(١) صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٢، ص٣٠٠.

السرد

إن السرد هو العمود الفقري للرواية حيث «تعتبر عملية السرد في الأعمال الروائية (والقصصية) المجال المتميز الذي تتمثل عبره وفيه عملية الإبداع الأدبي لهذه الأعمال، أو شعريتها، أكثر من أي مجال أخر. فهي تشكل ذلك الحيز الأساسي الذي يتمحور عنده فن صياغتها الأدبية جاعلاً منها، في الشكل الخاص الذي يسمها به، نصوصاً فنية ترتقي قيمتها الجمالية بالمدى الذي يرتقي فيه فن انتظامها السردي. إذ إن هذا الانتظام هو المعطى الذي يحكم جميع المعطيات الأخرى القائمة في النص الروائي (والقصصي)»[1].

ولا يعني هذا التقليل من أهمية العناصر الروائية الأخرى من مثل الحكاية، والأطروحات التي تنشأ عن مضمونها، والشخصيات، بل إن هذه العناصر الروائية محكومة في كثير من الأحيان -إن لم يكن في أغلبها- من حيث القيمة بعملية سردها والكيفية التي تتم بها عملية السرد.

(١) **مفهوم السرد** (Narration)

إن السرد هو «التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه. والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة...

ومن منطلق جنيت الذي يميز بين السرد والحكي والقصة تقول كينان سأعمل على إقامة هذا التقسيم:

١- القصة (Story). ٢- السرد (Narration). ٣- النص (Text). فالحكي يظهر لنا من

---

(١) سامي سويدان. زخارف الحبكة الروائية للسرد في رواية (عالم بلا خرائط») مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد ٣٠/٣١، ١٩٨٤، ص٩١.

خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص ومعاد تركيبها. وإذا كانت القصة هي تتابع الأحداث، فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها. وبما أن النص هو الخطاب فلا بد له من كاتب أو متكلم. لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد. ومن خلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعة والسرد باعتباره، عملية انتاجية »[1].

أي أن السرد هو «الأسلوب المخصص للاضطلاع بنقل الأحداث إلى عالم النص الأدبي بعد أن كانت منتسبة إلى عالم آخر (واقعي أو خيالي) لا صلة له بالعناصر اللغوية المستخدمة في الكتابة، وقد عرَّفه جيرار جنيت (Genette) بأنه «نقل الأفعال والأحداث»، فهو عرض يتم وفق منطق خاص تتضح مقوماته بطرق كثيرة منها دراسة النظام الزمني الذي ترد عليه الأحداث في النص السابق مقيساً على النظام الذي يخصُّ الوقائع في الحكاية »[2].

فالسرد هو الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم و«هو الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل »[3] والسرد «يسمى أحياناً التلفظ. أما المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث. »[4] فالحكي يقدم لنا « من خلال « السرد »، أي أن هناك راوياً يتكلف عبر « السرد » كفعل بإرسال الحكي. أما في المسرحية، فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل. أي أن الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بـ « تشخيص » الحكي. قد نجد السرد في المسرحية والعرض في الرواية لكن الطابع المهيمن في الرواية هو السرد وفي المسرحية العرض »[5].

---

(١) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير). ط٢. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣، ص٤١-٤٢.

(٢) الصادق قسومة. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ص٥١.

(٣) صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٧٦.

(٤) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص ٣٤.

(٥) السابق ص٤٧.

فالسرد هو الطريقة التي تقص بها ومن خلالها القصة و «أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»(١).

بمعنى آخر إن الكيفية التي تروى بها القصة نستطيع أن نسميها السرد.

(٢) تقنيات السرد (الزمن).

يعنينا هنا تناول العلاقة بين الحكي والسرد أو القصة والخطاب لأن هذه العلاقة تكشف عن أنماط النظام الزمني المستخدم في الروايات التي ندرسها.

فلم يعد الخطاب الروائي يتشكل وفقاً لبنية القصة المحكية، بل أصبح يتخذ مساراً آخر يتمثل في تداخل «الأزمنة حسب المواقف التي تأتي نتيجة تصادم الذات برغبتها وبموضوع الرغبة، أو بالمانع فينعكس أثرها في لا وعي الشخصيات ويعبر هذا اللاوعي عن نفسه في مواقف أُخرى تالية من حيث الترتيب الزمني، فتحضر المواقف الماضية في لحظة المواقف الراهنة. هكذا تتكسّر خطية الترتيب الزمني العقلاني الذي يعرفه العرض التاريخي أو ما يشبهه من الأجناس الروائية.»(٢) وبذلك «تتعدد طرائق توظيف الأزمنة، وتتيح للكاتب إمكانيات واسعة في التشكيل القصصي والأسلبة الروائية*. وهذا التوظيف يتموقف من العقل، والوعي الحاد، والقصدية المنطقية الفوقانية والتي لا تطاق، ليواكب الحالات النفسية التحتانية التي تنهض من موقع مأساوي توجد فيه الشخصيات حسب الظروف والملابسات، وحسب ما يتغياه الروائي من وجهة نظر تعبر عنها البنية الروائية كلها»(٣).

---

(١) حميد الحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٤٥.

(٢) محمد أسويرتي. مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية. ص ٩٥.

* المقصود هنا أن في الأسلبة «نجد وعيين لغويين مفردين: وعي مَنْ يشخِّص (وعي المؤسلِب)، ووعي مَنْ هو موضوع للتشخيص والأسلبة» انظر: ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة. ط١، القاهرة: دار الفكر، ١٩٨٧، ص٣٠.

(٣) السابق، ص٩٥.

وقبل الشروع في مناقشة النظام الزمني ينبغي الإشارة إلى أنَّ البحث يستطيع أنْ يحدّد حركتين أساسيتين للسرد الروائي:

١- الحركة الأولى «تتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وبنسق ترتيب الأحداث في القصة، فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية؛ لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث ... فتارة نكون إزاء سرد استذكاري يتشكل من مقاطع استرجاعية، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي»(١).

٢- الحركة الثانية: وترتبط بسرد الأحداث من حيث السرعة والبطء «وتشتمل على مظهرين رئيسيين: المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجة السرد التلخيصي ... ثم الحذف ... أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابله حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة. وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي ... أو بتوظيف تقنية الوقف»(٢).

إن قارئ روايات إسماعيل فهد إسماعيل يدرك تماماً أنه يستخدم هذه التقنيات الروائية، وينوع في استخدامها، وهذا ما سيكشفه التطبيق على بعض الروايات ونبدأ التطبيق التفصيلي لتقنيات الزمن المتمثلة بالحركة الأولى الآنفة الذكر.

---

(١) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي: الفضاء -الزمن- الشخصية. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠. ص١١٩.

(٢) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص١١٩-١٢٠.

(٢-أ): السرد الاستذكاري (الاسترجاع Flash Back)[1]

إن «كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.»[2].

ويحقق الاستذكار «عدداً من المقاصد الحكائية مثل: ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه»[3] أو «الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً واتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.»[4].

ونجد في روايات إسماعيل فهد إسماعيل أمثلة كثيرة على الاستذكار. ففي روايته الأولى «كانت السماء زرقاء» يستهل الرواية بما يستطيع أن يسميه الباحث البداية/النهاية. أي أن الرواية تبدأ بما آلت إليه الشخصية الرئيسة في الرواية والمتمثل بهروبها من الوطن ووقوعها تحت نيران رشاشات حرس الحدود، حيث يفتح إسماعيل فهد إسماعيل عدسة (كامرته) على مشهد الفرار وتخبط الشخصية الرئيسة مع نفسها ومع الشخصية الأخرى (الضابط). دون أن يعرف القارئ ما يحدث ثم عن طريق الاسترجاع بعد ثلاث صفحات من بداية الرواية يتعرف القارئ على وضع الشخصية الرئيسة. ولماذا هي في مثل هذا الوضع الشائك نقرأ:

«أحسّ بالأشواق [؟] تأخذ بثيابه، «أركض» لا زالت
تدوي في أذنيه. هو يركض، حياته كلها سلسلة من الركض
المتواصل. هو هارب. هارب من كل شيء حتى من نفسه.
قبل ساعات حاول عبور الحدود بمعية أكثر من عشرين شخصاً.

---

(١) لقد ترجم محمد أسويرتي (الاستذكار) بـ(البَعْدية)
انظر النقد البنيوي والنص الروائي. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٩١، ج٢، ص٥٣-٥٤.

(٢) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص١٢١.

(٣) السابق، ص١٢١.

(٤) السابق، ص ١٢٢.

نوتي الزورق أخذ من كل منهم خمسة دنانير لقاء ايصالهم إلى

حيث لا تطالهم أيدي حرس الحدود.

كانت الساعة تقارب الثانية بعد منتصف الليل عندما وقعت الحادثة

النوتي قال:

- سأعبر بكم شط العرب قبل الفجر بقليل. سآخذ النقود

مقدماً، وأنزلكم وراء مصافي النفط في عبدان.

بالأمس كان قد اتصل بأحد أصدقائه القدامى من

سكان ناحية السيبه. أخبره بأنه

قرر اجتياز الحدود

العراقية إلى إيران. صاحبه ضحك.

- هل أطاحت بك الثورة أيضاً ؟ !

- لست سياسياً. أنا هارب فقط.

- ممن ؟ !

- من كل شيء.

. . . . الخ»[1].

ومن خلال هذا الاسترجاع يستطيع القارئ أن يعرف سبب الهروب، وسبب وضعية الشخصية الرئيسية في هذه الحالة البائسة المهزومة، التي تحاول شرح ما أصابها، أو ما ابتدأت به الرواية، فالهروب ليس فقط سياسياً، بل هو هروب من كل شيء، من المرأة/الزوجة، والمرأة/ المحبوبة. ومن الأوضاع السياسية المتردية التي تطحن بعضها بعضاً والتي يدعي أصحابها الأفكار الثورية وما هي إلا انقلابات

---

(١) إسماعيل فهد إسماعيل. كانت السماء زرقاء. ص٢٠-٢١.

سياسية، أدت إلى هروب الإنسان من وطنه وتحويله إلى هارب لا يعرف مصيره.

فوظيفة الاسترجاع هنا إضاءة ماضي الشخصية وتأويل لما آلت إليه.

ترد تقنية الاسترجاع بكثرة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل ولا تكاد تخلو رواية منها. ونلاحظ ذلك أيضاً في رواية أخرى هي «المستنقعات الضوئية»، حيث تبدأ الرواية من النهاية أيضاً، ويصف السرد النهاية التي ألمت بـ(حميده) (بطل الرواية) والمتمثل بسجنه بالأشغال الشاقة المؤبدة. نقرأ:

«قلت لهم تعود

لكنك احترقت في الموانئ البعيدة

وكانت القصيدة

سلاحك الوحيد يا حميدة»

رفع رأسه إلى أعلى. أحس بألم الاجهاد يسري في

عموده الفقري. هناك عيون .. عشرات العيون تراقبه

في داخلهم يقولون..

سيعفى حميدة من العمل ... بعد ساعة .. بعد

يوم .. يعفى من العمل.

أليس غريباً أنهم يحقدون عليك ؟ !

وعندما تكون نتيجة ١ + ١ = ١

فأظن أن الحزن يفقد كل صلة له بالواقع المعاش

أهوى بالمعول على الأرض الصلبة.

أشغال شاقة كلهم أشغال شاقة. إلا أنت ..

أشغال شاقة. مؤبدة»[١].

---

(١) الرواية، ص٩.

يوضح السرد عن طريق الاسترجاع السبب الذي أدخل حميدة السجن، ولكن هذا التوضيح كان تلميحاً جزئياً بعد تسع صفحات من بداية النص الروائي. نقرأ:

«وتدوي اطلاقة مسدس.

- «أنا بعرضكم ! ! .. دخيلكم ! !»

شعر فاحم .. طويل .. كف ضخمة تمسك

به. وباليد الأخرى مسدس.

الناس يتراكضون. أحدهم انبطح تحت سيارة

لوري..

ونظرت إليه .. رجل المسدس . . كان عملاقاً

بدشداشة بيضاء .. »[1].

وبعد صفحة ونصف يوضح السرد عن طريق التداعي غير المكتمل جزءاً من الحادثة التي كانت سبباً في سجن (حميدة) المؤبد. ولننظر إلى الحوار التالي:

«حادثة القتل.

لكن تلك ترتدي سروالاً.

صدرها كان يعلو ويهبط بسرعة.

الشخير . . . الدماء فوّارة تنبعث من رقبتها.

أخوها كان قد طعنها بخنجره.

عشرات الناس يتجمهرون .. مئات النا ... ولم يتقدم

---

(١) الرواية، ص١٨-١٩.

أحدهم ليعيد ثوبها على فخذيها العاريين.

أنا ...

زوجتي مزقت ثيابها. أزعجني ذلك. هي أصيبت

بانهيار عصبي»[1].

وبعد ذلك يقطع السرد الاستذكار، ليعود بعد تسع صفحات ويوضح سبب ارتكابه للجريمة التي كانت سبباً في سجنه المؤبد. نقرأ:

«والضجة التي أثرتها قبل سبع سنوات ؟ !

الصحف تتسابق بِسَبَك العناوين المثيرة عنك. ..

«أغرب حادث يجابه القضاء ...»

«معلم يقتل رجلين لأنهما قتلا اختهما . . .»

«أخوان يقتلان أختهما العاهرة . . .»

«معلم يدعى حميدة . . . يتدخل فيقتل الأخوين . . .»

أنا لم أتدخل. هم أغبياء»[2].

إن هذا الاستذكار المتقطع يتم عن طريق التداعي والحوار الداخلي، وتيار الوعي، الذي يعكس عصابية الشخصية -إن جاز التعبير- واضطرابها النفسي الذي يجعلها غير قادرة على التذكر بشكل متتابع. وهذا الأسلوب يشوق ويحفز القارئ كي يتابع النص الروائي، ويعيد تشكيله مرة أخرى، من الصورة المفككة التي هو عليها إلى الصورة المركبة/المنظمة/المتتابعة. وبداية النص الروائي بهذا الشكل تشد القارئ وتجعله جزءاً من العمل المقروء. ونجد نوعين من الاسترجاع / الاستذكار/اللواحق:

(١) الرواية، ص ٢٠-٢١.

(٢) الرواية، ص٢٧، وانظر لتتبع الاستذكار ص٢٨ و ٢٩.

١- **لواحق خارجية**: وهي «تتنزّل في زمن سابق للزمن الذي تبدأ منه أحداث الرواية»[1] أي «السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد»[2] ومثال ذلك نجده في رواية «كانت السماء زرقاء» حيث وضحت الشخصية الرئيسية في الرواية السبب في هروبها والوضع الذي آلت إليه بعد بداية الرواية بصفحات عدة.

٢- **لواحق داخلية**: وهي «اللواحق المتصلة بأحداث تجاوزها السرد، ولكنها تختلف عن الأولى في كونها متنزّلة من الحكاية في الحيز الزمني الذي تمتد عليه أحداث الرواية»[3] وهو «سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد»[4].

ويتمثل ذلك في رواية «المستنقعات الضوئية». ونقرأ:

«أشاع الضحك جواً من المرح على النور الكئيب الذي

يرسله المصباح المعلق في السقف.

- إذن فأنت من النزلاء الدائمين؟

- نعم.

- هل قتلت شخصاً ما؟

- شخصين.

- حادثة سرقة ؟

---

(١) الصادق قسومة. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ. ص٥٣. وانظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً. ص٧٦-٧٧.

(٢) سمير المرزوقي و جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة، ص٩٧.

(٣) الصادق قسومة. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ، ص٥٣.

(٤) سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة، ص٩٨.

- حادثة شرف.

- فضيحة عائلية؟

- لا.

فروغ صبر على وجه المدير.

- ماذا إذن؟

- هي قصة طويلة ومعقدة.

- لا أُريد أن تقصَّ عليَّ. وإنما أسألك عن دافع القتل!

- لا يوجد أي دافع.

- وهل ماتا قضاءً وقدراً ؟

- أنا قتلتهما.

- هل هما قريباك ؟

- لا.

- علام قتلتهما إذن ؟

- لأنهما قتلا اختهما.

- وهل هذه الأخت حبيبتك ؟

- لا.

- حيرتني ! . . . ما هي علاقتك بالضبط ؟

- كنتُ متفرجاً.

المدير يُتم:

- ثم قاتلاً ؟

- بالضبط.

- لم أفهم شيئاً.

ولا أنا . . . »[1]

ويلاحظ الباحث هنا أن هذا الاستذكار قد وقع متزامناً مع السرد من خلال حديث (حميدة) مع المدير الجديد للسجن، الذي يسأله عن سبب قتله لشخصين. فيوضح (حميدة) السبب، ويعود لرواية الحادثة التي أدخلته السجن. فالعلاقة بين الاستذكار واللحظة الحالية من حيث الوظيفة علاقة تداخل . أي أن الشخصية مسكونة بالماضي والماضي مسيطر عليها وهذا يعكس انشداه الشخصية واستنكارها للحادثة.

(٢-ب) السرد الاستشرافي/الاستباق/السوابق

يدل هذا المصطلح «على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها. ويفضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[2].

أي أن السرد الاستشرافي يذكر أحداثاً لم يبلغها السرد بعد، ويقدم «النص بوثبة زمنية تنقلنا إلى أحداث لن يبلغها النص إلا بعد صفحات أو فصول.»[3] وقد لا يبلغها إطلاقاً. وقد سماه (الاستشراف) محمد أسويريتي بـ(القبْلية) التي «تلمح إلى الزمن الذي يتناول المقطع السردي ذاته قبل الأوان للإعلان عنه»[4].

---

(١) المستنقعات الضوئية، ص٣٧-٣٨.

(٢) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص١٣٢ وانظر: الصادق قسّومة. النزعة الذهنية في رواية الشحّاذ لنجيب محفوظ، ص٥٢-٥٣.

(٣) الصادق قسومة. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ، ص٥٢.

(٤) النقد البنيوي والنص الروائي. ص٤-٥.

ويتمثل هذا الاستشراف في رواية «المستنقعات الضوئية.» في بداية الرواية. حيث يذكر (حميدة) أحداثاً لا يوضحها السرد في البداية وإنما يذكرها عن طريق التداعي والحوار الداخلي لـ (حميدة).

«أنا وراث هذا السجن. جدي حمرابي أورثه لأبي

هارون الرشيد، وأبي هولاكو أورثه لي ...

تعالي يا جحافل التتار . . . أنا لن أخشاك ما دامت

تعاويذي ابتهالات تفتق فوه حبيبتي عنها ليحميني . . .

لكنها طلقتني وتزوجت أخلص صديق لي. أمها

جاءت إليّ

أنا في السجن. جاءت إليّ

– لو أنك محكوم سنة . . سنتين . . عشر لانتظرتكَ . .

لكنك كما تدري ..

– بالسجن المؤبد.

– هي تطلب الإذن منك . . الطلاق.

طلب أدبي. وهل إن رفضي يغير من واقع الأمر ؟ !

طلقتك يا حمامة وديعة . . . يا ضفدعة المياه الآسنة !

أن تنخدع لسنة، ذلك أمر محتمل.

واقتلع المعلول من الأرض.

أما أن تنخدع العمر كله . . .

ثم أهوى به ثانية.

أنا مجنون. وحق السجن والمساجين مجنون . .

«مالي ومال الاعمار ؟ !»

أنا خلفته هناك . . . تركته لها تتصرف به كما تشاء.

فتصرفت بتعقل وحسن تدبير. هي تزوجت تعب اللذة . . يا

للذة ! . . بين فخذيّ صديقك

أنت قاتل. قلت رجلين . . أنت بعد الرأفة ...

شاقة مؤبدة »[1].

لا يستطيع قارىء هذا النص الروائي فهم هذه الاستباقات، إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية تماماً، وفي الاقتباس السابق أكثر من استباق. فالاستباق الأول والمتمثل بأن (حميدة) وارث هذا السجن، يتكشف ويوضح فقط في نهاية النص الروائي. حيث يكتشف القارئ أن (حميدة) يعاني من سجنين: الأول خارجي، وهو السجن. والثاني داخلي، وهو سجن نفسي/وجودي[2].

أما الاستباق الثاني في هذا الاقتباس فهو الطلاق بين (حميدة) وزوجته. حيث يوضح هذا الأمر جزئياً بعد صفحتين[3] ويوضح تماماً بعد ثلاث وأربعين صفحة. نقرأ:

«ويوماً جاءت إليّ وعلى وجهها تصميم سعيد. صديقي

كان معها أيضاً. قالت:

- جئت آخذ الإذن !

---

(١) الرواية، ص٩-١٠.

(٢) انظر: الرواية، ص ٧٨. حيث يرفض (حميدة) أن يهرب من مدير السجن عندما تتاح له الفرصة.

(٣) انظر: الرواية، ص١٣.

- إذن ! !

أمها -أيضاً- قالت لي بعد سنوات ثلاث:

- هي تطلب الإذن . . . الطلاق »[1].

أما الاستباق الثالث الذي يتعلق بالقتل الذي سبب له السجن المؤبد فيوضح بشكل تدريجي في صفحة ١٨-١٩ و ٢٨-٢٩ و٣٨ وبشكل مفصل كامل في صفحة ٦٦-٦٩.

الحركة الثانية (سرد الأحداث من حيث السرعة والبطء) نماذج:

(٢-جـ) تسريع السرد

١- الخلاصة/التلخيص: (ز ق > ز ح)[2]

أي أن «وحدة من القصة تقابل وحده أصغر من زمن الكتابة. تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة »[3].

فتكون الأحداث مركزة ومكثفة وموجزة. وسواءً أكانت «الخلاصة استذكارية تمتح موضوعها من أحداث الماضي، أو كان خلاصة مستجدات ترتكز أكثر على ما وصلت إليه الأحداث في الحاضر. فإنها تكشف لنا بكامل الوضوح عن طبيعة العلاقة الجذورية التي تقيمها مع الزمن داخل القصة بحيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر القصة وذلك بأقل إشارة أو أسرع إشعار »[4].

---

(١) الرواية، ص٥٣.

(٢) ز ق = زمن القصّ و ز ح = زمن الحكاية- طبقاً لجيرار جنيت- انظر:صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٠٢-٣٠٤

(٣) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص١٤٥.

(٤) السابق، ص١٤٩.

ونلاحظ ذلك في رواية «الشياح» حيث يسترجع الراوي حياة بعض الشخصيات في الرواية؛ ليوضح طبيعة عملها ويلخص حياتها الممتدة عبر سنين طويلة بصفحتين فقط.

«عندما سُرِّح بولص من الجيش بسبب كبر سنّه، مزوداً بلقب «عريف متقاعد» خصص له مرتب تقاعدي لا يكاد يفي ثمن العرق الذي اعتاد على شربه في بار مكسيم مساء كل يوم سبت مذ كان شاباً. ولأنه بدأ يعاني من إحساس حادٍ معذّب بالبطالة فقد ازدادت رغبته للشرب، وكذا حاجته لدخل أخر يضاف إلى مرتبه. في البدء مارس مهناً صغيرة تحتاج إلى رأسمال صغير، بيد أن ساعات تجليه في بار مكسيم -وهي كثيرة- كانت -دائماً تأتي على رأس المال المستلف وكذا ربحه الضئيل، فكان أن أخذ -منذ سنة تقريباً - بنصيحة جاره أسعد، واحترف بيع تذاكر اليانصيب، فمثل هذه التجارة لا تحتاج أي رأسمال . . .»[1].

إن تلخيص حياة (بولص)عن طريق الاسترجاع، أتاحت للقارئ معرفة حياة الشخصية التي كانت مجهولة له منذ بدء الرواية إلى هذه الصفحات.

٢- الحذف أو الاسقاط

وهو «تقنية زمنية تقضي باسقاط فترة، طويلة، أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف، أو الاخفاء كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة. أي: عندما يكون جزء من القصة مسكوتاً عنه في السرد كلية، أو مشاراً إليه

(١) الرواية، ص١٩.

فقط بعبارة زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل «ومرت بضعة أسابيع» أو «مضت سنتان . . . الخ»[1].

إننا نجد في رواية «المستنقعات الضوئية» حذفاً معلناً «مشاراً إليه بعبارة زمنية» في بداية القسم الثاني من الرواية نقرأ:

«القسم الثاني

«بعد ثلاثة شهور»

|

عندما دخل حميدة على المدير لم ينهض الأخير

لاستقباله. واكتفى بمصافحته، ثم قال:

- عندي لك مفاجأة.

- . . .

- ديوان شعري نزل إلى الأسواق.

- وليس إلى السجون.

المدير يضحك. يفتح درجاً في مكتبه.

- من غير المعقول أن أنساك.

وأخرج كتاباً صغيراً.

- هذه نسختك. مهداه بتوقيعي»[2].

يلاحظ القارئ أن القسم الأول من الرواية انتهى بوجود بذرة علاقة واعجاب من مدير السجن «لحميدة» ولكن في القسم الثاني «بعد ثلاثة شهور» نلاحظ تطور هذه

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٥٦.

(٢) الرواية، ص٤٤-٤٥.

العلاقة إلى حد الصداقة والثقة بين المدير و(حميدة)، ولكن السرد سكت عن كيفية تطور هذه العلاقة وعن تفصيلاتها. واكتفى بذكر طبيعة العلاقة بعد فترة زمنية محددة «بعد ثلاثة شهور» فالقارئ يتخيل كيفية تنامي العلاقة، وذلك عن طريق كتابة الشعر المزدوجة بين مدير السجن و(حميدة).

أما الحذف المسكوت عنه في السرد كلية، دون الإشارة إلى زمن أو مدة زمنية معينة، فنجده في ثلاثية «إسماعيل فهد إسماعيل» بين «النيل يجري شمالاً: النواطير »- الجزء الثاني-و «النيل: الطعم والرائحة »- الجزء الثالث- حيث ينتهي الجزء الثاني من الثلاثية بوجود الفرنسيين في مصر وسيطرتهم عليها، ومحاولة المقاومة العربية دحض الحملة الفرنسية، وتكون نهاية الرواية مفتوحة، فالصراع مستمر بين الفرنسيين والعرب. أما الجزء الثالث فيبدأ بفترة زمنية بعيدة عن الفترة الزمنية التي انتهت فيها رواية «النيل يجري شمالاً: النواطير» حوالي عام ١٨٠٠م- وهذه الفترة التي ترصدها الرواية الثالثة من الثلاثية لمصر يقدرها الباحث في السبعينات من هذا القرن. فالفترة السردية المسكوت عنها تقدّر بحوالي « ١٧٠» عاماً. ولعل الباحث يدرك الهدف من تجاوز واخفاء هذه الفترة والذي قد يتمثل في غياب الحضور العربي على مستوى العالم في هذه الفترة، وثبات الوضع العربي منذ انتهاء رواية الجزء الثاني من الثلاثية حتى ابتداء الجزء الثالث. وهذا ما تشي به رواية «النيل: الطعم والرائحة». نقرأ على لسان الشخصية الرئيسية (سليمان الحلبي) «حياتك -بدورها- مترامية ومحدودة.

بدءاً من غزة، مدينتك، مروراً بعمّان الهجرة الأولى .. إلى القاهرة. مروراً ببيروت الهجرة الأولى.. إلى مجمل عواصمك العربية .. انتهاء بالقاهرة. بدءاً من مقهى شباب غزة وحماس المد القومي ما قبل ٦٧ .. مروراً بمجمل تياراتك العربية .. انتهاءً بالقاهرة .. ولا فكاك.

القاعة حيث أنت الآن . . . وغالباً ما يداخلك شعور يقيني أنك عايشت عصورك العربية، منذ أيام الغزو الفرنسي الأول، وحتى سنيك الهزيلة هذه.

منذ أن ان انبثق لك حامل اسمك: «سليمان الحلبي» من باطن تاريخك ليجسّد لك فعله العبقري: «اغتيال كليبر».

وأنت موزع -كما الفعل المعطلّ- على هامش تاريخك، القريب منه أو البعيد .. لا فرق»[1].

(٢-د) تعطيل السرد

١- السرد المشهدي:

وهو السرد «الذي يحقق تقابلاً بين وحدة من زمن القصة، ووحدة مشابهة من زمن الكتابة ... الشيء الذي يعني، بمصطلحات ريكاردو، أن يكون هناك نوع من التساوي بين المقطع السردي، والمقطع التخيلي مما يخلق حالة من التوازن بينهما»[2].

والمشهد يقوم «أساساً على الحوار المعبَّر عنه لغوياً، والموزع إلى ردود متناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية.»[3] أي أن هذا السرد «يُذكِّر بالشكل المسرحي، ليس فقط بواسطة التركيز على الحوار، وإنما، أيضاً، بواسطة الحُظْوَةِ التي تُعطى لتقديم الوقائع لا الحكي: إننا لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية (الشعر الملحمي) وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة»[4].

ويتمثل السرد المشهدي في رواية «ملف الحادثة ٦٧» فهذه الرواية رواية حوارية. ونستطيع أن نسميها رواية/ مسرحية إلى حد ما. حيث تستخدم أسلوب السيناريو دون تحديد دقيق نقرأ:

---

(١) الرواية، ص.١٠.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١٦٦.

(٣) السابق، ص ١٦٦.

(٤) ب. إيخنباوم. حول نظرية النثر. في:
نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢، ص ١٠٧.

« الزمان: الآن

المكان: غرفة تحقيق

مع المحقق الأول

الحالة: استجواب:

|

المحقق يُطبق الملف بعصبية. يُخرج سيجارة.

ينفث الدخان بنفاذ صبر.

المحقق: أنت عنيد [؟] وبليد!

المتهم: ...

يد المحقق تمتد إلى مذياع صغير أمامه. يدير المفتاح.

المذياع: هذا وقد صرح ناطق عسكري بلسان وزارة دفاع

حكومة العصابات ال...

المحقق: سنؤجل التحقيق معك.

الجرس من الخارج. الباب يفتح. خطوات عسكرية. تحية مثلها.

الشرطي: أمرك يا سيدي!

المذياع: لكنَّ وسائل دفاعنا الجوي استطاعت أن تجبر الطائرات

المغيرة على الفرار.

المحقق: خذه إلى الموقف.

الشرطي: أمرك سيدي.

المتهم يخطو خطوة إلى أمام يحني نصف جسده الأعلى

إلى أمام.

المتهم: سيدي!.. أرجوك !.. أتوسل إليك!..

أقبل يديك!.. فقط... اسمح لي أن أخبر زوجتي عن مكاني!!»[1].

إن الحوارات في هذا الاقتباس- وفي الرواية كلها -تتخلق أمام القارئ تدريجياً كما على خشبة المسرح، والتركيز يكون على الأفعال/ الأحداث التي يوضحها الحوار بين الشخصية الرئيسية والمحقق.

٢- الوقفة الوصفة:

لقد سمّى رولان بارت الوصف القرينة. وأكد أن لكل قرينة وظيفة محددة داخل سياقها فقد «يكون مرجعها طبعٌ أو شعورٌ أو مناخ (مناخ التشكيك مثلاً)، أو فلسفة، كما يميِّز معلومات، تفيد في اضفاء الهوية، أو وضع الشخصيات أو الحدث في حيِّز الزمن والمدى (المكان)»[2].

أي أن الوقفة ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه[3]. فالوقفة الوصفية تبسط القصة في الحيِّز الزماني[4].

---

(١) الرواية، ص ٧-٨.

(٢) رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية ترجمة: أنطون أبو زيد. ط١.
بيروت/باريس: منشورات عويدات/الدرار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١١٠-١١١.

(٣) انظر: جيرار جنيت. حدود السرد. ترجمة: عيسى بو حمالة. المقال في: طرائق تحليل السرد الأدبي. ط١. المغرب. اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢، ص ٧٧.

(٤) انظر: دليلة مرسلي وأخريات. مدخل التحليل البنيوي للنصوص. ط١
بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥، ص١٦٦.

نقرأ الوقفة الوصفية في رواية «النيل: الطعم والرائحة» في الصفحة الأولى من الرواية.

«فندق شبرد، كما هو معروف، قديم. تكاد-وأنت تجتاز بوّابته الزجاجية الثقيلة ذات المقابض النحاسية- تشتمّ مناخات نابليون، رغم كونه بُني في أوائل خمسينات هذا القرن.

القاعه الرئيسية- وأنت تجلس-مترامية الأبعاد، طولاً.. عرضاً.. عمقاً.. ناهيك عن السقف الذي يبدو بعيداً جداً.. هناك في الأعالي، حيث لا سماء، عدا ثريا كريستال عملاقة معلّقة إلى سلسلة نحاسية صُنعت في عصر ما. الألوان داكنة، والنوافذ تتطاول تلامس حافة السقف. أشعّةُ شمس العصارى تتغلغل، تتخلل الأوراق العريضة لنباتات استوائية زرعت في أصص مرصوفة عند الأركان.»[1]

إن هذا الوصف الدقيق لفندق (شبرد) الذي سيُنفَّذ/ نَفَّذ به (سليمان الحلبي) مخططه بقتل فخامة الرئيس يشي بدلالات ترتبط بمضمون النص الروائي (القيمة المهيمنة[2] على النص الروائي والمتمثلة ببنية الاخفاق: وتعني أن الأبطال «يواجهون تجربة الاخفاق في حياتهم، ولهذا فهم يجدون أنفسهم في الكثير من الأحيان، أمام طريق مسدود، قد يفضي بهم في النهاية إلى الموت، أو الانتحار، أو الجريمة...»[3] وبنية الاخفاق في (النيل: الطعم والرائحة) تتمثل في سيطرة الجريمة على بطل الرواية/سليمان الحلبي).

فهذا الفندق قديم يشي بمناخات نابليون الاستعمارية التي تنعكس في النظام السياسي القائم مما سيؤدي إلى ضرورة اغتياله من قبل بطل الرواية/ سليمان

---

(١) الرواية، ص٩.

(٢) انظر: رومان جاكبسون. القيمة المهيمنة. في: نظرية المنهج الشكلي.

(٣) فاضل ثامر. مدارات نقدية: في اشكالية النقد والحداثة والابداع. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧، ص٢٤٤.

الحلبي. كما أن القاعة الرئيسية في الفندق لاسماء فوقها مما يدل على غياب العدل عن النظام السياسي السائد الذي سيحتفل في هذه القاعة. فالسماء رمز للعدل المفقود في الأرض وغيابه يعني غياب العدل وكأن المكان يعكس طبيعة صاحبه في الاستبداد والخواء والسوداوية.

ووصف الشّمس عند نهاية النهار تعني نهاية يوم كامل أي نهاية حياة/ اغتيال الرئيس.

فالوصف هنا ليس جمالياً خالصاً، بل هو رمزي ذو دلالات لا يكتشفها القارئ إلا بعد أن يربط بين هذا الوصف في بداية النص الروائي، وبين أحداث الرواية جميعها حتى نهاية النص الروائي. فكأن هذا الوصف يلخص بشكل رمزي أحداث الرواية وما ستؤول إليه.

(٢) وجهات النظر (التبئير السردي):-

إن الأحداث في الرواية تحتاج إلى راوٍ يرويها إذ «لا يمكن أن تروي نفسها»[(١)]، وأن «غياب الراوي غياباً تاماً هو أمرٌ مستحيلٌ»[(٢)].

فالراوي هو «الشخص الذي يروي الحكاية. وبكلام أكثر دقة، فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي»[(٣)] وقد يكون الراوي «إحدى شخصيات الرواية فيقدم ما يشاهد أمامه من أحداثٍ، وما يشارك في صنعه منها. وقد يكون صوتاً خفياً غير موصوف ولا مجسد مادياً في عالم الرواية، لكنه يقدم الأحداث دون أن تعرف علاقته بها.»[(٤)].

فعلاقة الراوي بالقصة «تتجلى في الموقف الذي يتخذه الراوي من مواد قصته، أو بالأحرى، من أحداثها وأشخاصها ومن علاقات الاثنين معاً»[(٥)].

وقد عُرف مصطلح (التبئير السردي) بعدة تسميات أهمها: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير[(٦)] ولعل مفهوم «وجهة النظر» هو الأكثر ذيوعاً وبالأخص في الكتابات الأنجلو-أمريكية[(٧)].

---

(١) تزفيطان تودوروف. الإنشائية الهيكلية. ترجمة: مصطفى التواتي مجلة (الثقافة الأجنبية)، ع٣، السنة الثانية، خريف ١٩٨٢، ص ١٢.

(٢) السابق نفسه، ص ١٣.

(٣) عبدالله إبراهيم. المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ١١٧.

(٤) السابق، ص ١١٧.

(٥) موريس أبو ناضر. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، بيروت: دار النهار، ١٩٧٩، ص ١١٧.

(٦) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٤.

(٧) السابق: ص ٢٨٤.

إن الراوي يتدخل في الرواية (القصة) بنسب مختلفة ولا يوجد راوٍ موضوعي بشكل تام فإننا «ونحن نقرأ عملاً أدبياً تخيُّلياً، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكاً مباشراً ففي ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضاً، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها. وإذ نستخدم الإدراكات التي يمكن التعرف عليها داخل السرد»[1].

إن هذا الإدراك الداخلي يتخذُ أصنافاً ثلاثة:-

(٣-أ) السارد يعرف> الشخصية الروائية (الرؤية «من الخلف»):-

«هذه الصيغة هي التي يستخدمها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان. في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. وهو [السارد] لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله. فليس لشخصياته الروائية أسرار لهذا الشكل طبعاً، درجات مختلفة.»[2] ويتخذّ تفوق السارد علما «إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها) وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (وذلك مالا تستطيعه أي من هذه الشخصيات)، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها»[3] فالراوي مراقبته كلية، وضمن هذا المستوى نجد فقط «شكل «سرد الحدث»[4] فالراوي في هذه الحالة «يرسل القصة من وجهة نظر عليا»[5].

---

(١) السابق، ص ٥٨.

(٢) تزفيطان تودوروف. مقولات السرد الأدبي. ص ٥٨.

(٣) السابق، ص ٥٨.

(٤) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص ١٨٦.

(٥) رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي ط١. حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣، ص ٧١.

ونلاحظ وجود هذا السارد «كلّي العلم» في رواية «الضفاف الأخرى» في بعض المقاطع السردية التي تعرِّف بالشخصية من حيث وصفها الخارجي والداخلي ووصف الأمكنة المحيطة بها وطبيعة عملها. نقرأ:

«ورقة مطوية تمتد بها يد أحمد. أصابعها تلامس أصابعه . الثقة.

ثم الأصوات.

الصخب. العمال. الآلات . الرائحة. الدهاليز.

باب الغرفة. الهدود. الورقة المطوية. الورقة مفتوحة..

العمل..

...الأجور...غلاء المعيشة...مطالبنا أو الاضراب..

الورقة-ثانية-مطوية.حقيبة اليد.

×××

(١) ... ثوبها بلون السماء. عيناها اطمئنان في الماضي.. هي إحدى شخصيات رواية «كانت السماء زرقاء» اسمها الحالي «فاطمة» بدلاً من لقبها السابق «ذات الثوب الأزرق»[١].

إن استخدام السارد «كلّي العلم» في هذه الرواية يتيح للسارد اتباع أسلوب الاختصار في تقديم المعلومات حول الشخصية والأحداث وإعطاء فكرة عامة عن طبيعة الأحداث التي ستواجه القارئ؛ دون الدخول في التفاصيل التي سيتركها السارد إلى الشخصيات كي تعكسها وتخبر القارئ بها، فهذه الرؤية «ترشح مكونات عالم الرواية»[٢].

---

(١) الرواية: ص ١٤-١٥.

(٢) عبدالله إبراهيم: المتخيَّل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة: ص ١٢٠.

إن استخدام السارد «كلّي العلم» لا يعني أنّ هذه الرواية تستخدم هذا النمط فقط من وجهة النظر. بل تراوح بينه وبين النمطين الآخرين (مع ومن الخارج).

(٢-ب) السارد=الشخصية الروائية (الرؤية «مع»):-

في هذه الحالة «يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصية الروائية، وهنا أيضاً يمكن القيام بتمييزات كثيرة. فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة) أو بضمير الغائب، ولكن، دائماً، بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث... »[١].

ومع ذلك فيجب الملاحظة «أن استخدام الضمائر في السرد ليست له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيراً ما نرى قصصاً من الترجمة الذاتية -سواء كانت حقيقية أو مصطنعة- تستخدم ضمائر غيرالمتكلم، مثل الغائب أو المخاطب. كما أنه كثيراً ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم»[٢].

ويمكن للسارد -في هذه الحالة- «أن يتّبع ويتعقب شخصيةً واحدةً أو شخصيات كثيرة (والتغييرات قد تكون منهجية منظمة وقد لا تكون كذلك). وأخيراً قد يتعلق الأمر بسرد واعٍ من طرف شخصية روائية، أو «بتشريح» لدماغها»[٣].

فالراوي «مع» عادة ما يأخذ «وضع الشخصية، وهو إما أن يتفق مع البطل، ... وإما أن يتراوح بين محاور متعددة للمنظور»[٤].

---

(١) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص ٥٨-٥٩.

(٢) صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٠٩.

(٣) تزفيطان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص ٥٩.

(٤) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس JOSE MARIA POZUELO YVANCOS. نظرية اللغة الأدبية. ترجمة: حامد أبو حمد. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩٢، ص ٢٦٩.

ويتمثل هذا النمط من السرد في رواية «الضفاف الأخرى» حيث يعرف الراوي/ الشخصية ما تعرفه الشخصية نفسها في بعض أجزاء الرواية. نقرأ:-

«مطالبهم أو الاضراب!

وأنت في العدم. هذا الغياب الحقير الذي يتمثل بسنوات أربع

.. أليس عدماً؟!

وأنا الغبية التي كانت ولا زالت تنتظر خبراً.. رسالة..

بطاقة بريد.. وأحياناً أنام، وأحلم بك عائداً.

وما كنت أستطيع النوم إلا ووسادتي كتفك. لو أدري

أين أنت على الأقل؟! .. البعض يقول:

...

يفتح الباب بهدوء. يدخل رأسه. فاطمة مكبة

على المكتب. يدخل باحتراس. يقف في منتصف

الغرفة. فاطمة ما زالت مشغولة.

الزاير: «مرحبا يا بنت».

تستفز. ترفع وجهها إليه.

فاطمة: نعم

يتلعثم. يمد يده بالملف.

فاطمة: ما هذا؟!

...[1]

---

(١) الرواية، ص١٦-٢٠.

إن السارد في هذا الاقتباس لا يتدخل في الأحداث ولا يفسرها، بل يكتفي بإدارة الأحداث، والوصف الخارجي لها، وللشخصية، ويترك الشخصيات تروي الأحداث، وتحاور ذاتها، وتتحاور فيما بينها. وهذا يعطي الثقة بالراوي، والرواية؛ فيؤثر في القارئ تأثيراً خاصاً، ويجعله يتفاعل معه أما إذا اكتشفنا أن السارد «غير جدير بالثقة سيتبدل الأثر الكلي للعمل الذي ينقله إلينا»[1].

(٣-جـ) السارد< الشخصية. (الرؤية «من الخارج»):-

في هذه الحالة «يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه ونسمعه...الخ لا أكثر. لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر. طبعاً إن هذه «النزعة الحسية» الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة، ذلك؛ لأن سرداً ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، ولكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة. وضروب السرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى، والاستخدام المنهجي المنظم لهذه الطريقة لم يتم إلا في القرن العشرين»[2].

فكل شيء يجري في هذا النمط من السرد «تماماً كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسلة للقصة.»[3] فالسارد يحكي قصته «حيث لا نجد أية مراقبة»[4]. والراوي في هذا النمط «يسعى لأن يكون- حسب تعبير هنري جيمس- عاكس (Reflecteur) الأحداث والأفعال التي يقوم بها أشخاص القصة وليس صانعها»[5].

ويتمثل هذاالسرد في رواية «المستنقعات الضوئية من بدايتها إلى نهايتها. نقرأ:

---

(١) واين بوث Wayne Booth . البعد ووجهة النظر، ص ٤٨.

(٢) تزفيطان تودوروف. مقولات السرد الأدبي، ص ٥٩.

(٣) رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة: منذر عياشي، ص ٧١.

(٤) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص ١٨٧.

(٥) موريس أبو ناضر. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، ص ١١٧.

«يا حميدة... اطلب عوناً من الله ومغفرة!

المساجين نوعان. إما هادئ أو شرس. وأنت لا

هذا ولا ذاك.

السجانون في حيرة من أمرهم. كيف يعاملونك.

والأدهى من ذلك أنهم يحبونك بكل عيوبك!

أهي العشرة؟.. أم الزمالة؟.. أم أنك إنسان فذ؟

- تناقضاتك تحيرني وتدهشني، لكنها على الرغم

منـي تزيدك قرباً مني.

ذاك ما قالته لك أيام الخطوبة. لكن ذلك لم يمنعها.

- هي تطلب الاذن...الطلاق...

ثم اقترنت به. تنام معه .. تحته .. في فراش

واحد»[1].

فالراوي في هذه الرواية يشعر القارئ بالوثوقية شبه التامة أو التامة؛ لأنه لا يتدخل ولا يفرض ولا يفسر أي شيء في الرواية. بل يكتفي بعكس الأحداث والمشاعر على لسان شخصياته، وهناك تناسب تام بين ما تطرحه الشخصية الرئيسية في الرواية (حميدة) وبين طبيعة ثقافتها، فلا يشعر القارئ ولا يفاجأ بتناقض بين تفكير وطرح الشخصية وثقافتها. وهذا يبعث الحياة في هذه الشخصيات الورقية. ويحولها من حبر على ورق، إلى لحم، ودم، تعيش بيننا، ونشاركها همومها، وأحزانها، وطروحاتها...الخ.

---

(١) الرواية، ص ٣٤.

الفصل الثاني

بناء الشخصية الروائية

تعتبر الشخصية الروائية الركيزة الأساسية للرواية؛ لأنها المحور الذي تدور حوله الأحداث، فالسرد والزمان والمكان توظف لخدمة الشخصية الروائية، فلم تعد الشخصية الروائية صورة لفرد معين، بل أصبحت نموذجاً يلتقي فيها «العام بالخاص»[1] لتصبح كونية[2]، وهي تشبه الشخصيات في الواقع ولكنها لا تطابقه وإنما تتوازى معه[3]؛ لأن الشخصية الروائية خيالية يصنعها الكاتب ويضيف إليها حساسيته[4] الخاصة مركزاً على نواحي معينة (جسمية، نفسية، ذهنية...الخ) تخدمه وتتوافق مع بناء الرواية الكلي.

إن الشخصية الروائية أصبحت كائناً متكوناً تكوناً كاملاً وليست مشاركاً[5]، فهي التي تصنع الأحداث وتتفاعل معها حتى وإن كانت ثانوية؛ لأن «كل شخصية تستطيع؛ أن «تكون فاعلاً لمتوالية من الأفعال الخاصة بها»[6] وقد يكون الفاعل فرداً أو جماعة وقد يكون للقصة فاعلها الأكبر أو الأوحد، بطلها وشخصيتها»[7] وهذا ما نلاحظه على الشخصيات الروائية في معظم روايات إسماعيل فهد إسماعيل حيث تركز كل رواية على شخصية واحدة تكون بطلة الرواية.

---

(١) انظر: جونوثان كلر. البنيوية وبناء الشخصية في الرواية. ترجمة محمد درويش مجلة «الأقلام» العراقية، العدد السادس، ١٩٨٦، ص ٧٣.
- فاضل ثامر. مدارات نقدية، ص ٣٤٧.
- جورج لوكاتش Georg Lukacs. دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٢٨و ٧٩.

(٢) انظر: آلان روب جرييه. نحو رواية جديدة، ص ٣٥.

(٣) انظر: إ.م. فورستر. أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي. ط١. طرابلس (لبنان): جروس برس، ١٩٩٤، ص ٥٢.

(٤) انظر: السابق، ص ٣٧.

(٥) راجع للتوسع: رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة منذر عياشي، ص ٦٤.

(٦) السابق نفسه، ص ٦٤.

(٧) نبيل سليمان. فتنة السرد والنقد، ط١، اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٤، ص ٢٧٨.

يختلف الروائيون في طرق رسم وبناء الشخصية الروائية، فالروائيون التقليديون يرسمون الشخصية بفقرة واحدة تصف بالتفصيل المظاهر الجسدية والنفسية[1]، أما الروائيون الحداثيون فيرسمون الشخصية من خلال الرواية كلها أو جزء كبير منها وبطريقة غير مباشرة في معظم الأحيان.

أما عن طريق تقديم الشخصية في الرواية فقد تُقدِّم الشخصية نفسها بنفسها أو قد يقدمها السارد أو شخصية أخرى أو بواسطة كل ذلك (الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي)[2].

يتولى الراوي كلّي العلم في معظم رواية «كانت السماء زرقاء» تقديم أحداث الرواية وشخصياتها. وفي بعض الأحيان يتم استخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث من قبل الشخصية الرئيسية[3].

يركز الراوي على النواحي النفسية والفكرية للشخصية، ولم يحفل بصفاتها الجسدية وأوصافها الخارجية، وذلك، لأن الشخصية موظفة في الأساس للتعبير عن فكرة وموقف[4] وهو الاضطهاد السياسي وغياب الحرية والمرجعية الفكرية للنظم السياسية الاضطهادية الإنقلابية العسكرية.

لم يذكر الراوي أسماء الشخصيات ومهنها، ولم يهتم بسرد تفاصيل حياتها وتطورها. بل تناول لحظة راهنة وبنى عليها الرواية. وتم عن طريق الاسترجاع / الاستذكار اخبارنا بعلاقة الشخصية المحورية مع «ذات الثوب الأزرق».

---

(١) انظر: رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي، ص ٢٢٩.

(٢) انظر: رولان بورنوف وريال اوئيليه. عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي.
ط. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١، ص ١٥٨.

(٣) انظر: الرواية، ص ٧٥-٧٦، تبدأ الرواية بضمير الغائب ثم تنتقل الرواية لتستخدم ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، انظر: الرواية، ص ٧٧. (على سبيل المثال)

(٤) انظر: إبراهيم السعافين. الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا، الروائي. ط١ عمان: دار الشروق، ١٩٩٦، ص ١٥٣.

إن عدم اهتمام الراوي بالتفاصيل الحياتية الدقيقة للشخصية له ما يبرره، ولا يُشترط ذكر هذه التفاصيل[1]؛ لأن الراوي يركز على تشريح نفسية الشخصية بطريقة غير مباشرة تعتمد على موقف الشخصية من واقعها وشعورها بالاغتراب تجاه هذا الواقع، والاغتراب الذي تعانيه الشخصية متعدد الجوانب من مثل: اغتراب الصداقة، اغتراب العمل، اغتراب الزواج، اغتراب الهدف[2] . والاغتراب هو «أن يرسم الإنسان هدفاً ولكنه لا يستطيع أن يحققه فيصاب بحالة نفسية تشعره بالعزلة والتقوقع»[3] على الذات مما يشعر الشخصية بالاغتراب الوجودي الذي يكون منبعه (القلق) «العالم من حيث هو كذلك»[4].

هنا تجدر الإشارة إلى أنّ وعي الشخصيّة بذاتها وبالعالم يتشكل داخل النصّ ولم يعد سلفاً على شكل مقولات وقوالب جامدة، نلاحظ أنّ ثمة تنامياً في الحدث والشخصية بشكل لافت لا يمكن الفصل بينهما إن الكاتب يجرب هنا، فيجعل الشخصية تتحرك ضمن ظروف خاصة، فتتغير نظرته اليها بين الفينة والأخرى مما يوقع أحياناً في التناقض:

«-ثالثاً..كان باستطاعتي تركك هنا، لكني لم أفعل

وذلك لسبب واحد.. هو عدم وجود المكان الذي

يجب أن أذهب إليه، فأنا أريد الاختفاء من هذا

العالم»[5].

---

(١) أشار آلان روب جرييه، «إلى أن الشخصية يجب أن يكون لها وظيفة وأملاك وطابع خاص ووجه خاص وماض يشكل هذا الطابع» ولكن هذا الرأي لا ينطبق على جميع الروايات فكل رواية لها طابعها الخاص. انظر. نحو رواية جديدة، ص ٣٥.

(٢) انظر: حول مفهوم الاغتراب وأنواعه. ريتشارد شاخت. الاغتراب ترجمة كامل حسين، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

(٣) السابق نفسه، ص ٩٩-١٠٠.

(٤) إ.م.بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا. ص ٢٧٧.

(٥) كانت السماء زرقاء. ص ٥٥، وانظر الرواية، ص ٨٦-٨٧.

وترسم الشخصية السياسية الهاربة (الضابط) بعض الملامح النفسية والسلوكية للشخصية الرئيسية. فتقول عنها:

«-مذ رأيتك صباحاً أدركت أنك لست من الناس.

لا أستطيع أن أسبغ عليك صفة ما. المهم... أنا بدأت

أتسمم بأفكارك، ولعل هذا التسمم

سيفوق التسمم

الجسدي الذي سأصاب به، مهما يكن.. سأجابهك بنفس

سلاحك»[1] .

فالشخصية الثانية (الضابط) هي التي ترسم وتقدم بعض الملامح النفسية للشخصية الرئيسية. فتقديم الشخصية يتم عبر تعاون الراوي مع الشخصية الثانية (الضابط)، حيث يصدر التقديم هنا عن رؤيتين موضوعية وذاتية[2]، موضوعية عندما يقدم الراوي الشخصية، وذاتية عندما تقدم الشخصية من خلال شخصية أخرى هي (الضابط).

أما زوجة الشخصية الرئيسية وصديقته (ذات الثوب الأزرق) فتخبرنا عنهما الشخصية الرئيسية عن طريق التداعيات التي جرت في ذهن الشخصية خلال الحصار أثناء الهرب، ويتم التركيز على طبيعة علاقة الشخصية الرئيسية بهاتين الشخصيتين، ولا يركز على صفاتهما إلا قليلاً فزوجة الشخصية الرئيسية «متوسطة الطول، دقيقة القسمات، ترتدي ثوباً فاقع الاصفرار»[3] ، ولكنه لا يرسمها لنا نفسياً أو فكريا ويركز من خلال الأحداث التي يسردها على علاقته بها وأنها غير مناسبة له

---

(١) الرواية، ص ٦٨.

(٢) انظر: تقسيم أو سبنسكي للمنظور النفسي في: سيزا قاسم. بناء الرواية، ص١٤٠.
وانظر أيضاً: توماشفسكي. نظرية الأغراض في: نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٩-١٩٠.

(٣) الرواية، ص ١١٣.

وأنه لم يحبها أو يختارها هو بل تزوجها بناء على رغبة والده أما «ذات الثوب الأزرق »فهي أكثر وعياً من زوجته مما جعله يحبها ويترك زوجته من أجلها.

فشخصية «كانت السماء زرقاء» المحورية تعاني من الاستوحاد كما تعاني شخصية «حميدة» الشخصية المحورية في «المستنقعات الضوئية»، ولكن الفرق بين الشخصيتين، أن «حميدة» أشد استوحاداً واغترابا فهو بدفاعه عن المرأة التي اعتدى عليها أخواها طعناً بالسكين وقتله للاخوين يشعرنا بأنه «يضع قيمة الحياة الداخلية والصدق للذات فوق كل قيمة أخرى»[1]، حيث مارس قناعاته الشخصية وذاتيته دون التفكير بما سيؤدي ذلك (القتل/الجريمة) من تأثير سلبي على حياته ويدخله السجن المؤبد.

ونلاحظ أن الشخصيات في الروايات الثلاث الأولى من الرباعية (كانت السماء زرقاء، المستنقعات الضوئية، الحبل) لا تحمل أسماءً (باستثناء شخصية حميده، في المستنقعات الضوئية) ويفسر روجر ألن ذلك بقوله: «أن عدم اطلاق أسماء على العديد من الشخصيات الهامة في الروايات الثلاث يستهدف هدفين رئيسيين بصورة خاصة فهو يمكّن الكاتب أولاً من أن يجرّد الشخصية من أية هوية محددة كشخص، وأن يحوله إلى شيء شبيه بالنمط، بل إلى ما يمكن اعتباره دراسة حالة ما ضمن الطبقات والمواقف العديدة الممكنة ضمن المجتمع ككل. كما أن هذا ثانياً يمكّن القصة من التتابع على المستوى غير شخصي [؟] بل ومجهول الهوية، وهو ما يعزز إلى حد كبير الجو الضاغط والمشؤوم الذي يسود الرواية عامة»[2] ، ويضيف البحث إلى هذين السببين سبباً ثالثاً وهو: أن عدم تحديد الأسماء يعكس التشوه الذي تعاني منه الشخصيات الروائية، وأن هذا التشوه والاضطهاد جعل الشخصيات لا تعرف نفسها/ اسمها، ولا تعرف أيضاً طموحاتها وأهدافها. فهي تشعر بالتشتت والضياع وتبحث

---

(١) جانيت ديلون. شكسبير والإنسان المستوحد. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، ١٩٨٦، ص ١٥٧.

(٢) روجر ألن. الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية. ترجمة حصّة منيف، . ط١ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦، ص١٥١.

عن نفسها وخصوصيتها ولكنها لا تعرف وجهتها، ولا تستطيع أن تجد ذاتها فتشعر بالتشرذم فلا تعرف مَنْ هي فضلاً عن نزوع الكاتب إلى تقديم أفكار لا أنماط.

وعندما تحاول هذه الشخصيات أن تنظم نفسها وتحاول تحقيق هدفها الذي يُلخّص بتحقيق مطالبها لتستطيع أن تعيش بمستوى اقتصادي يؤمن لها الحياة الكريمة وتحصل على حريتها المستلبة تجتمع هذه الشخصيات في الرواية الرابعة إضافة إلى شخصيات أُخرى عانت هي الاضطهاد أيضاً (كشخصية «كريم البصري»، وهو مستمد من شخصية «كريم الناصري» بطل رواية الوشم لعبد الرحمن مجيد الربيعي) وتحاول أن تنظم فعلها (الاضراب، لتشعر شيئاً ما بوجودها فتأخذ أسماءها الخاصة.

تُقدَّم الشخصية المحورية في المستنقعات الضوئية، من قبل الراوي من الدرجة الثالثة (= ضمير الغائب -وهو من أكثر الأساليب شيوعاً[1]-) ثم ينتقل السرد من الدرجة الثالثة إلى الدرجة الأولى (=ضمير المتكلم) حيث يتداخل السرد في غير موضع بين هاتين الدرجتين[2] ، ومهما اختلفت الضمائر المستخدمة في هذه الرواية، فإن الشخصية الرئيسية (حميدة) هي التي تصنع وتسرد الأحداث عن طريق التداعي الحر وعن طريق استخدام تقنية تيار الوعي، الذي يفيض به وعي الشخصية المحورية.

ومهما اختلفت الضمائر المستخدمة في هذه الرواية (متكلم، مخاطب، غائب) نستطيع أن نقول: بأن السرد في هذه الرواية شخصي[3]؛ أي أن الشخصية المحورية هي التي تتحدث وتسرد والكلام يعود عليها.

---

(١) راجع. إبراهيم السعافين. الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبر إبراهيم جبرا الروائي.ص٧٠.

(٢) انظر: الرواية ص ٩-١٠ .

(٣) انظر: حول تقسيم رولان بارت للسرد (شخصي وغير شخصي) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة: منذر عياشي. ص٧٣-٧٤. وانظر مناقشة جوناثان كلر لذلك. شعرية الرواية ترجمة السيد إمام، مجلة ابداع العدد السابع، ١٩٩٥، ص ١١٧.

لا يحفل السارد بذكر التفاصيل الجسدية للشخصيات، بل يركز على النواحي النفسية والفكرية فقط؛ لأن هم الرواية هو طرح التناقضات الاجتماعية والفكرية للشخصية المثقفة فشخصية الرواية شخصية غير عادية ونستطيع أن نصفها بأنها شخصية اغترابية، غير راضية عن الواقع الذي تعيش فيه، ولكنها عاجزة عن تغيير واقعها فتفشل بالاندماج في حزب معين لتمارس نشاطاتها بشكل منظم، فالاغتراب يظهر «لدى أولئك الذين يتمتعون بقدر من الوعي، أي لدى المثقفين، وعادة ما تعود أسبابه إلى عدم التطابق بين الواقع المفروض والمثال المنشود ....، وينجم المأزق عن عجز المثقف عن التكيف مع هذا الوضع»[1] ونستطيع أن نصف الشخصية الرئيسية -وينطبق ذلك على أجزاء الرباعية الأخرى- أنها شخصية فنتازية غريبة عن الواقع، وتصرفاتها أيضاً غريبة فتدخُّل حميدة في حادثة قتل لا تعنيه هو للوهلة الأولى أمر غريب ولكن هدف هذا الحدث هو الكشف عن زيف العلاقات الاجتماعية، بل الكشف عن زيف المجتمع الذي يطبق أحكامه وأعرافه على العناصر الضعيفة فقط. وهذا الحدث المحوري للرواية يبدو غريباً وغير مصدَّق من قبل القارئ التقليدي. ولكن الرواية التي تستخدم الفنتازيا/الحكاية الفنتازية يمكن أن تقرأ «في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية allegory لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدوِّن حقيقة معلومة سلفاً. إن الوقائع والأطر أو الشخصيات الفنتازية لا تتطلب تصديق القارئ [؛] لأن التعامل معها سوف يكون على أساس أنَّها طروحات منهجية وتضطلع الصفة المميزة لغرائبيتها بمهمة التعليق على الأفكار المطروحة بشتى السبل»[2].

إن عدم الرضى بالواقع والشعور بالفشل في تغييره كان السبب الرئيسي في عدم هروب (حميدة) من السجن عندما سمحت له الفرصة بذلك فهو يشعر بأن الواقع

---

(١) نبيل حداد. أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن. مجلة «مؤتة للبحوث والدراسات سلسلة أ» المجلد العاشر ع٢، ١٩٩٥ ص٢٣٢.

(٢) ت .ي. أيتر. أدب الفنتازيا: مدخل إلى الواقع. ترجمة: صبّار سعدون السعدون. بغداد: دار المأمون، ١٩٨٩ ص١٢.

خارج السجن هو سجن أيضا ولكنه سجن أوسع من السجن الحقيقي[1].

فحميدة يشعر بعبثية الوجود بل يشعر بعدميّته[2]. ويجسّد الواقع «الإنساني المأزوم المتدهور، هذا الواقع الذي يفتقد إلى المنطق والتنظيم والمعنى بسبب عبثية الأحداث ومأساويتها و «حميدة» بطل الرواية، هو ضحية هذا الواقع العبثي الفوضوي المختل. وحادثة الموت الرئيسة في الرواية تجسّد رؤية المؤلف الفلسفية عن اختلال هذا الوجود ودمويته وانهيار القيم الإنسانية فيه ويوظف إسماعيل مأساة الموت الدامية ليضعنا وجهاً لوجه أمام الخلل، والشر، والوباء. واقعياً وفلسفياً»[3].

إن الرواية تركز على النواحي النفسية والذهنية والفلسفية للشخصية ولا تُعنى بالتفاصيل الأخرى، الجسدية والعائلية. ويتم اخبارنا عن الشخصيات الأخرى عن طريق التداعي الاستذكار من قبل (حميدة) فيخبرنا عن علاقته بزوجته التي تركته بعد دخوله السجن لتتزوج صديقه. وعن السجان ومدير السجن يخبرنا الراوي من الدرجة الثالثة.

لا يبني إسماعيل فهد إسماعيل رواياته ولا يقدم شخصياته بالطريقة التقليدية، أي أنه لا يصف شخصياته جسدياً وضمن فقرة واحدة فقط بل يقدم الشخصية من خلال النص الروئي كله. ولا يتسلسل زمنياً في تقديم الأحداث التي تقوم بها الشخصيات. فالروائي ينطلق في رسم شخصياته من اللحظة الحرجة بالنسبة للشخصية. أي تبدأ الرواية من وجود الشخصية في مأزق ثم نتعرف على الشخصية من حيث طبيعة تكوينها وطبيعة الاضطهاد الذي تتعرض له ومعاناتها النفسية. وهذا ما نلاحظه في رواية «الحبل» حيث تبدأ الرواية بوجود الشخصية المحورية في مأزق وهو محاولتها سرقة إحدى بيوت الضباط الذين اضطهدوه بعد تسفيره /طرده من

(١) انظر: المستنقعات الضوئية: ص٧٨.

(٢) راجع مفهوم العدم عند جان بول سارترفي: إ. م. بوشنسكي. الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزت قرني. ص٢٨٧-٢٩٥.

(٣) أحمد الزعبي. إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية. ط١ إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٩٤ ص١٦٥-١٦٦.

الكويت لأنه لا يحمل جواز سفر. وكان الاضطهاد متمثلاً بأخذ كل ما يملك (عشرون ديناراً وخمس علب سجاير وزجاجة عطر) وقد هرب من بلده (العراق) بسبب قصيدة يهجو بها النظام السياسي القائم[1]. مما أدى إلى سجنه ستة أشهر[2]. وبعد خروجه من السجن وجد نفسه مطروداً من وظيفته، فهرب إلى الكويت.

إن الشخصية تتعرض لهذه الظروف والضغوطات مما يؤدي إلى تولد شخصية فريدة في مأساتها[3]. تعاني من الانهزام واللانتماء مما يؤدي بها إلى أن تلجأ للسرقة (فعل سلبي) كرد فعل على الاضطهاد السياسي الذي تعانيه. ونتيجة لهذا الاضطهاد تشعر الشخصية بلا جدوى الوجود في هذا الواقع الذي تراه سراباً[4]. كما تشعر بالتيه والاضطراب نتيجة الوضع الذي آلت إليه. وتحاول تبرير سلوكها الشاذ/ السرقة من خلال حوارها الداخلي حيث تقارن بينها وبين شخص آخر (ابن الحارس)[5].

إن طبيعة التيه الذي تعانيه الشخصية لم ينتج من فراغ، بل إن طبيعة الواقع السياسي والاجتماعي الهش الذي تعيش فيه والذي يحمل شعارات فرّغت من مضمونها هو السبب في ذلك.

ويتم اخبارنا عن زوجة الشخصية المحورية عن طريق الاستذكار والتداعي الذي استحضرته الشخصية المحورية. وهي امرأة صامتة دائماً غير واعية؛ لأنها لم تتزوج زوجها بمحض إرادتها بل فرض عليها فرضاً. كما تخبرنا الشخصية المحورية عن علاقتها مع الخادمة التي كانت تعمل في منزل الضابط الذي تريد الشخصية سرقه

---

(١) انظر: الحبل. ص٣٢-٣٤ و ٨٤-٨٥.

(٢) انظر: الرواية ص٤٨-٤٩.

(٣) انظر: بديعة أمين هل ينبغي إحراق كافكا؟ ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣ ص٩٥-٩٦.

(٤) انظر: الرواية ص١٢.

(٥) انظر: الرواية ص٢٢ وص ٢٤.

بيته، وكل ذلك عن طريق استذكار الشخصية المحورية لذلك. مركزة على ذكر الصفات الجسدية للخادمة أثناء ممارسة الجنس معها[1] -وهو الوصف الجسدي الوحيد في الرواية-.

تنبني الروايات الثلاث من الرباعية -كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحبل -على شخصية واحدة تكون هي المحور في الروايات. وهي التي تدور الأحداث حولها. أما الشخصيات الأخرى فتكون مهمتها تحفيز الشخصية المحورية للحديث عن نفسها وتجاربها -كما في شخصية الضابط المصاب في رواية «كانت السماء زرقاء» وشخصية الضابط في المستنقعات الضوئية.

إن الشخصية في الروايات الثلاث المذكورة تُصوَّر عن طريق العرض/الكشف لا الإخبار، فالإخبار يكون بتلخيص القاص خصال الشخصية، و «أما الكشف فهو غير مباشر، ويفضلها [الطريقة] الكتاب المعاصرون، وأساسها أن القاص لا يعطي القارئ قوالب جاهزة، ومواصفات ثابتة وإنما يضع القاص على القارئ عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال أقوالها واستجاباتها وردود أفعالها »[2]، فالقارئ له دور كبير في فهم الروايات وتأويلها، التي تصور الشخصيات عن طريق الكشف. أي أن النص يحتاج إلى قارئ فاعل، وقد عبر أمبرتو إيكو عن ذلك بقوله: «إن النص يصادر على المتلقي خاصته باعباره شرطاً لا غنى عنه {Sine qua non] لطاقته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى اعتباره شرط احتماليته ذات الدلالة. وفي عبارات* أخرى، فإن النص إنما يُبثُّ إلى امرئ جدير بتفعيله »[3].

---

(١) انظر: الرواية ص١٠١.

(٢) عدنان محمد خالد. النقد التطبيقي التحليلي. ط. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٦٨.

* الأصح حسب السياق (عبارة وليس عبارات).

(٣) القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة: أنطون أبو زيد. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦ ص٦٤.

تُقدِّم رواية «الضفاف الأخرى» من قبل الراوي كلّي العلم في معظم أجزاء الرواية، حيث ينقل ما يدور داخل الشخصية فيدخل إلى أعماقها، أي أنه يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرف عن نفسها. فمثلاً ينقل لنا الراوي ما تشعر به شخصية «كريم البصري» بقوله:

«الفرح يتفرع داخل نفسه وهو يرسم صورة الحوار

الذي يدور بين أحمد عبد الله وجعفر علي وكاظم عبيد داخل

المعتقل»[1]. وينقل لنا الراوي من الدرجة الثالثة شعور «الزاير» تجاه الشخصيات الأخرى فيقول:

«الأمور اختلطت على الزاير. أحسَّ نفسه عاجزاً عن

ايجاد تبرير لتصرفات

كريم البصري»[2].

يبدأ الراوي نصه الروائي باستخدام تقنية«تيار الوعي» الذي يعرفنا من خلاله على أسماء الشخصيات ومهنها بشكل متقطع كأنه هذيان. فأحمد عبدالله عامل فني، وجعفر علي: عامل فني، وكاظم عبيد: عامل فني، وكريم البصري: أمين مخزن، وفاطمة «السكرتيرة» والزاير: فرّاش[3]. ويستعين الكاتب بالهوامش ليعرفنا بالمزيد من المعلومات عن هذه الشخصيات، وأن بعض هذه الشخصيات مستمد من الروايات الثلاث السابقة -كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحبل- ففاطمة هي «ذات الثوب الأزرق» في رواية «كانت السماء زرقاء[4]، والزاير هو رئيس

---

(١) الرواية. ص١٣٢.

(٢) الرواية ص١٦٦ وانظر الرواية ص١٧٦.

(٣) انظر: الرواية ص٩-١٠.

(٤) انظر: الرواية ص١٥.

السجانين في رواية «المستنقعات الضوئية»[1]. أما كاظم عبيد فهو الشخصية المحورية لرواية «الحبل»[2].

إن هذه الهوامش تعكس عدم حيادية المؤلف[3]، وتدخله في الرواية، ولكن للهوامش وظائف عدة منها: الكشف «عن حيثيات أهملها السارد ...، أو لتعليل بعض الأحداث ... وقد يتدخل المؤلف ليفضح نوايا السارد ... أو لتشويق القارئ إلى تحوّل وشيك في الحبكة الروائي»[4].

ويلاحظ البحث أن الوظيفة الأولى (الكشف عن حيثيات أهملها السارد) كانت هدف الكاتب، بالإضافة إلى أنه أراد أن يشير إلى ربط هذه الروايات بالروايات الثلاث السابقة من الرباعية، وربط الرواية برواية عبد الرحمن مجيد الربيعي «الوشم» فشخصية «كريم البصري» مستمدة من شخصية «كريم الناصري» بطل رواية «الوشم»[5] كما يستهدف الكاتب إيهامنا بواقعية الأحداث في هذه الرواية.

تُقسّمُ الرواية إلى اثني عشر فصلا. تشغل «فاطمة» ثلاثة فصول، وكاظم عبيد يشغل ثلاثة فصول أيضاً وكذلك شخصية «الزاير»، أما «كريم البصري» فيشغل فصلين فقط.

أما الفصل الأخير فيعنون بـ«اليوم السابع» ولا يشتمل على أية أحداث أو شخصيات. نقرأ:

«اليوم السابع

المكان: . . . . .

---

(١) انظر: الرواية ص٢١-٢٢.

(٢) انظر: الرواية ص٥٥.

(٣) انظر: رشيد بنحدو. حين تفكر الرواية في الروائي. مجلة (الأقلام) العراقية. العدد السابع (تموز)، ١٩٩٠ ص١٢.

(٤) السابق: ص١٢.

(٥) انظر: الرواية ص ٧.

الأشخاص: . . . . .

الحالة: الضفاف الأخرى

. . . .»[1].

وإن انتهاء الرواية بهذا الفصل المفرّغ من كل شيء يعكس انفتاح النص الروائي للتأويل وهذا يعني أن محاولة الإضراب ونتائجها بقيت في المجهول بحثاً عن أمل في الخروج من المأزق السياسي للشخصيات. كل فصل من هذه الفصول كان يعنون بشخصية معينة فتتمحور حولها الأحداث، دون إغفال لعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى.

ويلاحظ البحث أن الشخصيات في هذه الرواية همُّها الأساسي هو المأزق السياسي الذي أنتج الاضطهاد الاجتماعي من حيث: العمل، وأوقاته، ومردوده المادي، وكيفية الخروج من هذا المأزق وقد حاولت الشخصيات ذلك بالتخطيط لتنظيم إضراب شامل عمال المصنع (١٢٠٠ عامل).

ومع أن الرواية تنتهي بشكل مفتوح -كما أشرت- ولكننا نستشف فشل الإضراب، ولكن يجب المحاولة في ضفة أخرى. والنهاية المفتوحة تعد ميزة جيدة للرواية [2] وقد اعتمد الراوي على تقنيتي الحوار الداخلي والخارجي في نقل هموم وطموح وحوار الشخصيات.

إن الراوي هو الذي قدم المعلومات عن الشخصيات من حيث الاسم والمهنة والصفات الجسدية في هوامش عدة -كما لاحظنا- ولكن في بعض الأحيان كانت بعض الشخصيات هي التي تقدم شخصية ما فمثلاً تصف «فاطمةُ» زوجة أحمد عبد الله جسدياً فتقول عنها:

«متوسطة الطول سمراء بوجنتين ...

---

(١) الرواية ص٢٨٥.

(٢) راجع: ف. شلوفسكي. بناء القصة القصيرة والرواية. في: نظرية المنهج الشكلي، ص١٢٩-١٣٠.

سوء التغذية!

واقتربت.

جميلة!!

عيناها سوداوان، واسعتان، شعرها . . .

نحيلة! .. صدرها لا يملأ الثوب !!». [١]

إن جميع الشخصيات في هذه الرباعية تنتمي إلى طبقة اجتماعية واحدة، هي الطبقة الكادحة المضطهدة التي تتلخص فيها خصائص هذه الطبقة[٢] ، مما يجعلها نموذجاً خاصاً ينصهر فيها الإنساني العام والاجتماعي الخاص[٣].

يختلف أسلوب رواية «ملف الحادثة ٦٧» عن أسلوب روايات إسماعيل فهد إسماعيل الأخرى، حيث يعتمد في هذه الرواية الأسلوب الحواري في تقديم الشخصية/الشخصيات والأحداث التي تقوم بها. وتتبع الرواية بعض أجزاء أسلوب السيناريو كتحديد الزمان والمكان والحالة[٤]. ولكن دون الدخول في تفاصيل ذلك بشكل دقيق كما هو الحال عند كتابة السيناريو. وذلك؛ لأن الرواية الحوارية تعتمد على الحذف الصارم للوصف الخارجي المتعارف عليه في الرواية «وتتجنب الرواية الحوارية تجسيد الأزمنة والأمكنة، فهي تلقي بحدث ما، من خلال العرض الحواري، دون الاهتمام الجاد بزمانه أو بمكانه»[٥].

ويستطيع البحث أن يقول بأن هذه «الرواية» أقرب إلى «الدراما» منها إلى

(١) الرواية ص٢٤٦.

(٢) راجع: رولان بورنوف، وريال أوئيليه. عالم الرواية. ترجمة:: نهاد التكرلي. ص١٧٦.

(٣) انظر: صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص١٤٩
وانظر حول مفهوم البطل النموذجي ص١٣٩-١٤٨ من المرجع نفسه.

(٤) انظر: مثلاً الرواية ص٧.

(٥) عادل أبو شنب. فارس زرزور: الرواية الحوارية. مجلة المعرفة السورية العدد ١٤٦ نيسان - ابريل، ١٩٧٤ ص١٤٩.

«الرواية»؛ لأن «الاختلاف الجذري بين الدراما وسائر الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية أو القصة مثلاً، هو أنها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار، في زمن مسرحي معين لا يزيد في الغالب على ثلاث ساعات. ولذلك فإن عنصر الزمن في الدراما يحتم على الكاتب المسرحي أن يعالج الماضي والمستقبل بطريقة خاصة، وأن يجعل هذه الأزمنة جميعاً تصبُّ في الزمن الحاضر»(١) فنلاحظ أن الأحداث في رواية «ملف الحادثة ٦٧» تتخلّق عن طريق الحوار بين الشخصية المحورية والمحققين تدريجياً، وأن الزمن أيضاً آنياً في الرواية؛ لأن بناء الشخصية كلّه مرتبط باللحظة الراهنة إبان التحقيق، وأن الاسترجاع للزمن الماضي يتم عبر استذكار الشخصية لذلك، والأحداث الآنية التي تمر بها الشخصية هي المحفز لذلك. ولا يعني هذا أن بنية الزمن في هذه الرواية متعددة بين الماضي والحاضر بل بنية الزمن هي الحاضر فقط وهذا ما أكده النص الروائي في بدايته حيث ذكر الزمن في أول الرواية فقط ولم يذكره في الفصول الأخرى. نقرأ:

«الزمان: الآن

المكان: غرفة التحقيق

مع المحقق الأول

الحالة: استجواب»(٢).

وبما أن الشخصية هي صانعة الحدث فالراوي محدود العلم؛ لأنه لا يعرف عن الشخصية إلا القليل ووظيفته تقتصر فقط على تقديم الحوار خارجياً ولا يتدخل فيه بمعنى أن وظيفته تنسيقية فقط. فحاضر الشخصية يتم عن طريق الحوار، أما ماضيها فيتم عن طريق التداعي الحر الاستذكاري للشخصية(٣).

---

(١) سمير سرحان. دراسات في الأدب المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د ت. ص٢٣.

(٢) الرواية، ص٧.

(٣) انظر: الرواية ص١٠١.

يتولى الراوي كلّي العلم في رواية «الشيّاح» سرد الأحداث ووصف الأماكن[1]. ويدخل الراوي إلى أفكار الشخصيات فينقل لنا ما تفكر به، ويعرف أكثر مما تعرف عن نفسها خلافاً للرواية السابقة وللرواية الأخيرة «النيل: الطعم والرائحة» نقرأ:

«ولأن المساحة التي لا تشغلها الصناديق ضيّقة صار لزاما على الجميع أن يتمارسوا -سواء في النوم أو الجلوس- مما اضطر الأم «زينب» للتفكير بأمر ابنتها فائزة.

«هي شابة صغيرة رعناء. حنّا أيضا شاب وضع البنزين قرب النار ...»

أما عن مجرى أفكارها تجاه أسعد:

«هو بعينين متلصصتين، ووضع الشاة قرب الذئب..» فكان أن هداها تفكيرها إلى حشر جسد ابنتها فيما بينها وبين الصناديق

- ستنامين هنا !

- المكان ضيّق ! !

- واسع.

- الصناديق تحز خاصرتي ! !

- اخرسي ! !

- . . .»

وعلى الرغم من كل تلك الاحتياطات فإن عيني أسعد بالذات كثيراً ما تتلصصان، قصد التطلّع إلى أجزاء مكشوفة من جسد فائزة، فالأخيرة كثيراً ما تضطر خلال ساعات النهار إلى الاضطجاع أو النوم، بسبب من التعب أو الملل.

«محنة وتنتهي»

---

(١) انظر: وصف السرداب الذي تجتمع فيه الشخصيات. الرواية ص٣٦.

ذاك ما تصبّر به زينب نفسها لكن أيام المحنة طالت، وامتدت وصبر زينب بدأ ينفد »[1].

فالراوي كلّي العلم يصف حركات وأفكار ومشاعر الشخصيات ويدخل إلى نفسها فيصف مكنوناتها النفسية[2].

ومع كل ذلك يحاول الراوي أن يوهمنا بأن ما يسرده هو واقع لا يتدخل فيه. حيث يبدأ النص الروائي بصوت المذياع الذي يحذر من الخروج إلي الشوارع بسبب الاشتباكات المستمرة والتي تشمل كافة المناطق[3]. ولكن بعد انتهاء صوت المذياع نعرف أن المذياع يمتلكه «بولص» ويخبرنا بذلك الراوي من الدرجة الثالثة[4]. فالراوي هو الذي يسيّر الأحداث ويصنعها ويبررها[5] . إن الشخصيات عبارة عن كائنات من ورق فقط. فهذه الرواية هزيلة فنياً وقد أشار المؤلف [إسماعيل فهد إسماعيل]، في مقابلة معه بأن الشياح من أكثر أعماله فشلاً[6].

إن الراوي هو الذي يقدم لنا المعلومات عن الشخصيات فيقدم شخصية «بولص» متحدثاً عن عمله ويتم ذلك عن طريق الاستذكار[7] كما يقدم شخصيتي أسعد وفائزة واصفاً إياهما جسدياً فقط. نقرأ:

« مظهره [أسعد] الجسماني لا يدل على سنّه، شأنه شأن فائزة معكوساً. ففي الوقت الذي تبدو فيه فائزة أكثر شباباً وتفجراً، يبدو أسعد أكثر كهولة على الرغم من أنه لم يتجاوز الثالثة والثلاثين بعد.

---

(١) انظر: الرواية ص ٣٧.

(٢) انظر: كيف يصف مشاعر «بولص» الرواية ص١٦-١٨.

(٣) انظر: الرواية ص١١.

(٤) انظر: الرواية ص١٢.

(٥) انظر: حديث الراوي عن أسباب الحرب وهدفها الرواية ص١٣-١٤.

(٦) انظر: مجلة «الكويت» العدد «١٥٥» ربيع الآخر ١٤١٧هـ - ١ سبتمبر ١٩٩٦م ص ٤٤.

(٧) انظر: الرواية ص ١٩-٢٠.

قامة طويلة. مقوّسة بشكل يلفت النظر عند الكتفين تستند إلى ساقين مقوّستين أيضاً.. رفيعتين، إلى جانب رأس صغير نسبة إلى الجبهة العريضة التي تتقدمه والتي لا تني تنمّ عن صلع الكبر، وعينين متعبتين»[١].

أمّا «جميلة» زوجة أسعد فتُقدَّم عن طريق ذكريات أسعد عنها تارة[٢] ويصفها في اللحظة الحاضرة جسدياً تارة أخرى عندما يراها مصابة بجانب السرداب[٣].

أمّا «مارسيل» زوجة «جورج» فيقدمها الراوي عن طريق الاستذكار ويصف طفولتها ومغامراتها مع «لويس» ويصفها جسدياً فقط[٤] ويقدَّم (حنا) ابن (مارسيل) عن طريق استذكار «مارسيل» لماضيها[٥]. ويرسم السارد بريشته جسد «زينب» ويقدم المعلومات عن ماضيها وكيفية خروجها من فلسطين إلى لبنان[٦]. وتصف «زينب» زوجها «ابراهيم» عن طريق حوارها الداخلي[٧]. وتقدَّم «فائزة» من منظور شخصية أخرى هي «أسعد» حيث يصفها جسديا. نقرأ:

«مراهقة في السادسة عشر. جسدها الشاب المتفجر

لا ينبىء عن سنها الحقيقية»[٨].

نلاحظ أن الرواية ترسم/ تقدِّم الشخصيات بأساليب متنوعة. فتُقدَّم الشخصيات من قبل الراوي ومن قبل شخصية أخرى ومن قبل الشخصية نفسها.

---

(١) انظر: الرواية ص ٢٦.

(٢) انظر: الرواية: ٢٧-٢٨.

(٣) انظر: الرواية: ٨٦.

(٤) انظر: الرواية: ٥٢-٥٣.

(٥) انظر: الرواية: ٦٤-٦٥.

(٦) انظر: الرواية: ٣٩ و ٤١.

(٧) انظر: الرواية: ٣٩-٤٠.

(٨) انظر: الرواية: ٢٥.

وهذه هي التقنيات المستخدمة في تقديم الشخصية كما حددها رولان بورنوف وريال أوئيلية[1].

ونلاحظ أن الرواية «الشيّاح» تركز على الصفات الجسدية للشخصيات وبعض النواحي النفسية. وأن جميع الشخصيات «فيها خصائص طبقة اجتماعية»[2] معينة هي الطبقة العاملة الكادحة التي تتعرض للاضطهاد من جميع جوانبه.

إن طريقة تقديم الشخصيات في رواية «الطيور والأصدقاء» تختلف عن الرواية/الروايات السابقة. حيث إنّ الشخصية المحورية هي التي تقدم الشخصيات في الرواية كما وتقدم نفسها بمعنى أن الراوي حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها[3]. فهو راوٍ «ممثّل داخل الحكي»[4].

إن الشخصية المحورية في هذه الرواية هي التي تصنع الأحداث وترويها وتشارك فيها. وتنبني الرواية على التداعيات الخاصة التي ترويها وتستذكرها. وترسم علاقاتها مع الشخصيات الأخرى التي لم تحضر حضوراً فاعلاً في النص الروائي. حيث كان حضورها مرتهناً بمدى علاقتها بالشخصية المحورية، ومدى تذكرها لها. كما ترسم الملامح الجسدية والانفعالية للشخصيات التي لها علاقة معها مثل زوجته. نقرأ:

«عيناها تلتمعان بنظرة تحدٍّ مباغت. حاجباها يستفزان.

في الحين الذي يتفجر فيه الحقد من صوتها:

- مذا تقصد؟!

وأنت تتعرف بها أعجبك - من بين ما أعجبك فيها- قدرتها

---

(١) انظر: عالم الرواية. ترجمة نهاد التكرلي. ط١

(٢) انظر: عالم الرواية. ص ١٧٦.

(٣) انظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة. ص١٠٢.

(٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص٤٩.

السريعة على الاستجابة، سواء كان ذلك أثناء الكلام أو

اللمس.

الانفعالات الحادة تخلي مساحة وجهها علـى أثـر سماعهـا ردك، فتنفجر بضحكة رنانة»[1].

إن الشخصية المحورية، هي التي تتحكم بالشخصيات، فتصف مشاعرها، وتسمع، وتقول ما تريد أن تسمعه منها. مركزة على نقل الموضوعات التي تتحاور فيها الشخصيات، ضمن الوجود المكاني الذي حددته، وهو فندق هيلتون الكويت[2]. فتنقل لنا المواضيع التي تتحاور فيها الشخصيات الموجودة في هذا المكان وأهم هذه الموضوعات: الاستغلال من قبل التجار وأصحاب العقارات[3]. وكيفية تحول الفن إلى دعارة (هامشية الفن)[4].

تنبني الرواية على الشخصية المحورية، أمَّا الشخصيات الأُخرى فهي عبارة عن ورق، أو تداعيات تفترض الشخصية وجودها من أجل الحديث عن فكرة معينة. كفكرة الاستغلال، والاضطهاد السياسي، الـذي تعانـي منه بعض الشخصيات فـي مجتمع الرواية[5]، وأن الصحافة في مجتمعه مشوهة[6].

إن الشخصية المحورية نتيجة لهذا الواقع تشعر بالانهزام الداخلي والفشل في كل ممارساتها. نقرأ تداعي الشخصية المحورية:

«والقصيدةالتي تداعت الشاعر... أو بالأحرى المشروع.

---

(١) الرواية: ١٦.

(٢) الرواية: ١١.

(٣) انظر: الرواية: ٢٤-٢٧.

(٤) انظر: الرواية: ٢٨-٣٠.

(٥) انظر: الرواية: ٤٥-٤٦و٥٤.

(٦) انظر: الرواية: ٥٩-٦٠ و ٧٤و ٧٦.

شاعر فشل في الحياتين...

الشعر والحب، وحياة ثالثة:

السياسة، ورابعة: أن يجد ذاته»[1].

وتستدعي الشخصية المحورية ذكرياتها مع مرافقته/زوجته وكيفية تعرفه عليها بطريقة تقليدية لا تصلح لتؤسس علاقة وطيدة/الزواج[2]. وأن كل مكونات الرواية (المكان، الشخصيات، الأحداث) تستحضرها الشخصية المحورية وتشكلها وفقاً لرؤيتها لتعبر عن اغترابها عن مجتمعها وذاتها. ولا تصف الشخصية المحورية نفسها جسديا؛ لأن هدفها هو عكس هذيانها وتيهها النفسي والذهني.

تنبني رواية «النيل الطعم والرائحة» بطريقة مشابهة للرواية السابقة «الطيور والأصدقاء» من حيث الاعتماد الكلي على الشخصية المحورية وتقديمها للشخصيات الأخرى في معظم الاحيان، ولكنها تختلف عن الرواية السابقة من حيث درجة حضور الشخصية المحورية في الرواية، فرواية «النيل الطعم والرائحة» ترتكز بشكل كبير على شخصية «سليمان الحلبي» وهو مركز الأحداث، وأن الشخصيات الأخرى ليست ورقية كشخصيات «الطيور والأصدقاء» بل هي شخصيات مستقلة عن الشخصية المحورية وإن قدمتها الشخصية المحورية.

وتستخدم رواية «النيل الطعم والرائحة» ضمير المخاطب والمتكلم ولكن الضميرين يشيان بأن الذي يتحدث هو شخص واحد وبضمير المتكلم (السارد من الدرجة الأولى)؛ لأن ضمير المخاطب هو عبارة عن تداعي وحوار داخلي للشخصية، فالشخصية تحاور نفسها وتتحدث إلى نفسها بشطر نفسها شطرين الأول مخاطب والثاني متكلم يسمع ما يقال بضمير المخاطب[3].

---

(١) الرواية: ٦٩.

(٢) انظر: الرواية: ٨٦-٩٠.

(٣) انظر: الرواية: ١٠-١٤ على سبيل المثال لا الحصر.

إن استخدام ضمير المتكلم في هذه الرواية يجعل القارئ يشعر بأن ما يقرأهُ حقيقة وإثباتٌ وليس وهماً[1]. ويعطي هذا الاستخدام فرصة للشخصية بأن تطلق العنان لذكرياتها وخيالاتها في الحاضر[2] أو الماضي أو المستقبل، وهذا ما نلاحظه في كل أجزاء هذه الرواية. كما يعطي الشخصية حرية نقل وعيها دون شعور القارئ بوجود وسيط ينقل لنا شعور ووعي الشخصية كما في الرواية التي تعتمد على صيغة الغائب[3]. فالشخصية المحورية (سليمان الحلبي) نتيجة استخدام ضمير المتكلم أُتيح لها أن تعبِّر عن وعيها بحرية وعن أفكارها وآمالها وآلامها عبر تاريخها الطويل[4].

وتُقدَّم الشخصيات الأُخرى في الرواية من قبل الشخصية الرئيسية في معظم الأحيان. حيث تُقدَّم شخصية (شيرين) من قبل «سليمان الحلبي» (الشخصية الرئيسية) مركزاً على وصفها الجسدي والنفسي[5]. ويخبرنا أيضاً عن مهنتها (نادلة في فندق شبرد)، أمَّا ماضي (شيرين) فيقدم عن طريق الحوار بينها وبين سليمان الحلبي[6] وتقدَّم الشخصية الرئيسية (إقبال) عن طريق الحوار الداخلي للشخصية في حالة استذكار[7] بشكل متقطع ضمن خط الرواية، ويخبرنا عن طبيعة علاقته بها مركزاً على آرائها في الحياة بشكل عام والسياسة بشكل خاص تجاه الفعل الفردي (الاغتيال) ومعارضتها لذلك[8] وعملية الحضور المستمر في ذاكرة (سليمان الحلبي) لـ

---

(١) انظر: ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس، ط١ بيروت: دار منشورات عويدات، ١٩٧١، ص ٦٥.

(٢) انظر: السابق، ص ٦٦.

(٣) انظر: تيودور زيولكوفسكي. أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن اوروبية. ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس، ط١ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٤، ص ٦٢-٦٣.

(٤) انظر: الرواية: ١٣، ٢٨.

(٥) انظر: الرواية: ١١، ١٤، ٣٢.

(٦) انظر: الرواية: ٩٦-٩٩، ١١٠-١١١.

(٧) انظر: الرواية: ١٢

(٨) انظر: الرواية: ١٦-١٨، ٢٥.

(إقبال) يعكس مدى تعلقه بها وعدم قدرته على نسيانها وتأثيرها فيه، بدرجة كبيرة جعلته يتردد في تنفيذ مهمته.

وتقدّم كذلك شخصية «أبو سليمان» عن طريق الحوار الداخلي (لسليمان الحلبي) في حالة استذكار[1]. مركزاً على وصف سلوكه وصفاته الجسدية وآرائه في المرأة ومهنته (مهرِّب)[2]. كما تقدّم شخصية «سلوى» بالطريقة السابقة (الحوار الداخلي من قبل (سليمان الحلبي) واصفاً علاقته العابرة معها وزواجه منها الذي انتهى بالطلاق، ويركز على وصفها جسدياً فقط[3]. وهذا يعكس عدم تأثيرها به وأن علاقته بها كانت جنسية فقط، ولم ترتفع إلى مستوى العلاقة الإنسانية المتكاملة. كما تخبرنا الشخصية الرئيسية عن «غراوي» عبر تداعياتها الاستذكارية مركزاً على موقف غراوي من المقاومة الفلسطينية وتعاونه مع سلطات الاحتلال مما حوله إلى عميل محترف[4]. واستحضار هذه الشخصية عبر التقنية المذكورة يعكس تشويه (غراوي) وتقطيعه (لأن سليمان الحلبي تذكره بشكل متقطع وفي غير موضع من الرواية).

كما تُقدّم شخصية «أحمد سماعين» عبر الحوار الداخلي (لسليمان الحلبي) في حالة استذكار واصفاً الشخصية جسدياً:

«كان أطول طلاب الجامعة قامة بلا منازع، وفي الوقت نفسه كان هزيلاً أشبه بهيكل عظمي»[5] و «كان صعيدياً ناشف الرأس»[6] ولكن الوصف هنا لا يعكس الصفات الجسدية فقط، بل يعكس الصفات المعنوية التي تدل على الصرامة والحزم في الموقف.

نلاحظ أن هذه الرواية «النيل الطعم والرائحة» تتمركز على شخصية رئيسية

---

(١) انظر: الرواية: ٢٢.

(٢) انظر: الرواية: ٢٦، ٢٩.

(٣) انظر: الرواية: ٤٢-٤٦.

(٤) انظر: الرواية: ٧٦.

(٥) انظر: الرواية: ١٢٨.

(٦) انظر: الرواية ١٢٩.

واحدة فاعلة وأن الشخصيات الأخرى تستدعي من قبلها، لتدلل على موقف معين يخدمها ويبين مرحلة معينة من حياتها ويؤثر فيها وفي تكوينها. كما يحمل أفكاراً مسبقة عن علاقته بالمكان.

وأن الشخصيات غير حاضره وفاعلة في الرواية بطريقة مباشرة (حضور داخل اللحظة الروائية) باستثناء الشخصية الرئيسية وشخصية (شرين).

الفصل الثالث

تيار الوعي

إن مصطلح «تيار الوعي» Stream of Consciousness من المصطلحات غير المحددة تماماً؛ لأنه «يُستخدم على نحو متنوع وغامض»[1] . ويحاول البحث تحديد مفهوم هذه التقنية معتمداً على عدد من الكتب النقدية العربية والمترجمة.

لقد ابتدع مصطلح «تيار الوعي» الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليم جيمس (١٨٤٣-١٩١٠)[2] ، ويستخدم هذا المصطلح «للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص»[3] ويتركز الاهتمام في هذه التقنية على وعي الشخصية. و يدل «الوعي» على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالاخرين. وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريباً. ويختلف قصص «تيار الوعي» عن كل القصص السيكولوجي في أنه يهتم بالمستويات غير الكاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهني، وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه»[4] وتركز أيضاً هذه التقنية على منطقة ما قبل الكلام وهذه المنطقة «من الوعي لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقي»[5] والوعي هو «كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص»[6] و «بمثل هذا المفهوم للوعي يمكن أن نعرّف قصص «تيار الوعي» بأنه نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن

---

(١) روبرت همفري Robort Humphrey. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة: محمود الربيعي، ط٢. مصر: دار المعارف، ١٩٧٥، ص١٥.

(٢) انظر: السابق، ص ١٥.

(٣) انظر: السابق، ص ١٦.

(٤) انظر: السابق: ص ١٦-١٧.

(٥) انظر: السابق: ص ١٧.

(٦) انظر: السابق: ص ١٧.

الكيان النفسي للشخصيات»[1] فهدف تقنية تيار الوعي هو سبر الوجود النفسي للشخصيات. فالاهتمام في هذه التقنية يكون بالدرجة الأولى على ماهية الذات الإنسانية التي تشتمل «على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات، والتخيلات، والمفاهيم، وألوان الحدس»[2].

يحتاج الكاتب الذي يستخدم تقنية «تيار الوعي» إلى مهارة فنية كبيرة؛ كي يعكس داخل الشخصيات. فالإنتاج القصصي الناجح الذي يعتمد هذه التقنية يحتاج إلى «إمكانيات فنية تتجاوز إمكانيات أي نوع قصصي آخر [تقنية قصصية]؛ ولأن الأمر كذلك فإن أي دراسة لهذا النوع ينبغي أن تكون بالضرورة بحثاً عن الأسلوب. إن دراسة المستحدثات والأشكال تتضح أهميتها إذا فهمنا الإنجاز الفني الذي يبرر أقصى المهارة والاقتدار و «تيار الوعي» ليس تكنيكاً لذات التكنيك، ولكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر»[3] وليس الهدف من استخدام هذه التقنية هو الهروب. هروب الشخصية الرئيسية أو «انهيار شخصية البطل الذي يتحول بالتدريج إلى مخزن عديم الشخصية لأفكار مترابطة، وإلى حوافز غير واعية. وإن هذا الانهيار للصورة الإنسانية تعني بالضرورة انهيار نفس الرواية أيضاً، وتعرية وافقار جوهرها الصنفي»[4] فاستخدام هذه التقنية يعكس طبيعة الشخصية ويعريها ولا يفقرها ولا يجعلها تنفصل عن واقعها الاجتماعي أو مواجهته[5]. بل على العكس من ذلك تماماً. فإن هذه التقنية تعكس واقع الشخصية بواسطة الاعتماد على اللاوعي الذي «يتعامل مع المعطيات والأشياء على نحو مجزأ

---

(١) انظر: السابق: ص ٢٠.

(٢) انظر: السابق: ص ٢٤.

(٣) انظر: السابق: ص ٤٠.

(٤) ف.ف. كوزينوف. موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل. القسم الثاني: الرواية ملحمة العصر الحديث. ترجمة: جميل نصيف التكريتي. ط٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص١٦٨.

(٥) انظر: السابق: ص ١٦٨.

ومفكك ومتكرر »[1] ويتم ذلك عن طريق استخدام جمل « مفككة وغير مفهومة ومجزوءة لنقل نشاط العقل الباطن »[2] فالكاتب الذي يعتمد هذه التقنية يركز على « أحلام اليقظة وتكاد أن تخلو القصة من الحوادث، فقوامها الأفكار والذكريات دون التقيد بالنظام المنطقي للأحداث »[3] وبسبب عدم التقيد بالنظام الزمني « لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة. ويعاد ترتيبها في مخيلة القارئ »[4]. في بعض الأحيان تجنح تقنية « تيار الوعي » « إلى إلغاء دور الراوي في القصة وتسنده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها في أعمق مستوياتها الباطنية »[5] وفي أحيانٍ أخرى لا يختفي الراوي « دائماً في رواية التيار، مثلما أن الشخصية لا تسيطر بل ثمة تناوب وامتزاج في الأدوار »[6] فيمتزج « وعي الشخصية مع سرد الراوي »[7] .

هناك تداخل بين تقنية « تيار الوعي » والمنولوج (الحوار الداخلي) ويستطيع البحث أن يميز بينهما من خلال تعريف « تيار الوعي » سابق الذكر ومفهوم المنولوج. فتيار الوعي ينبني على سبر أغوار الشخصية ولكن بطريقة غير منظمة ومتشابكة ومقطعة ولا محدودة، بينما المنولوج يقوم على عكس ذلك. فالحوار الداخلي هو أحد التقنيات التي تستعملها تقنية « تيار الوعي » ويعتبر (الحوار الداخلي) جزءاً من

---

(١) عدنان خالد عبدالله. النقد التطبيقي التحليلي. ط١، ص٧٣.

(٢) السابق: ص ٧٣.

(٣) محمد زغلول سلام. دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها. الإسكندرية: منشأة المعارف، ص ٢٦.

(٤) سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص٣١.

(٥) صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧، ص ٤٤٢-٤٤٣.

(٦) محمود غنايم. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. ط٢. بيروت: دار الجيل والقاهرة: دار الهدى، ١٩٩٣، ص٣٤.

(٧) صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص ٤٤٣.

تقنية «تيار الوعي»[1]. وعندما يستخدم (الحوار الداخلي) مرادفاً لمصطلح تقنية التيار يكون مختلفاً عن استخدامه كـ(حوار داخلي فقط) حيث يقوم الثاني على محاورة النفس بطريقة منظمة وواضحة. أما الأول فهو عكس ذلك.

وقد استخدم إسماعيل فهد إسماعيل تقنية «تيار الوعي» مركزاً على النواحي النفسية المضطربة وتتجلى قدرته «أكثر ما تتجلى في استخدام الكلمات للتعبير عن الوضع النفسي بدقة وفعالية»[2] ويتداخل صوت الراوي من الدرجة الثالثة (ضمير الغائب) بصوت الشخصية. ويفصل إسماعيل فهد إسماعيل بينهما (الراوي والشخصية) عن طريق استخدام الخط الغامق العريض للراوي والخط العادي للشخصية. نقرأ:

« رفع رأسه إلى أعلى. أحس بألم الاجهاد يسري في

عموده الفقري. هناك عيون.. عشرات العيون تراقبه »

في داخلهم يقولون..

سيعفى حميدة من العمل... بعد ساعة.. بعد

يوم .. يعفى من العمل.

أليس غريباً أنهم لا يحقدون عليك؟!

وعندما تكون نتيجة ١+١=١

فأظن أن الحزن يفقد كل صلة له بالواقع المعاش

أهوى بالمعول على الأرض الصلبة.

أشغال شاقة. كلهم أشغال شاقة. إلا أنت..

(١) انظر: روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٢٢.

(٢) روجر ألن. الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية.
ترجمة: حصة منيف، ط١، ص ١٦١.

أشغال شاقة مؤبدة

أنا وارث هذا السجن. جدي حمرابي أورثه لأبي

هارون الرشيد، وأبي هولاكو أورثه لي....»[1]

ورغم استـخـدام نوعين من الخطوط إلا أن التداخل بين صـوت الراوي وتداعي الشخصية يبقى قائماً وفق صيغة «المونولوج المروي» ولولا ضمير المتكلم في نهاية الاقتباس السابق «أنا وارث هذا السجن» لما استطعنا التميز بين صوت الراوي وصوت (حميدة). وفي بعض مقاطع التيار (تيار الوعي) لا نستطيع تحديد الزمان والمكان الذي تجري فيه الأحداث، فالأحداث تنبع من داخل الشخصية، وتكتسي طابعاً (أكرانيا) Achrony ولاتخضع للتعاقبية الزمانية (غياب المرجعية المكانية والزمانية).

نقرأ: «تعالي يا جحافل التتار... أنا لن أخشاك ما دامت

تعاويذي ابتهالات تفتق فوه حبيبتي عنها ليحميني...

لكنها طلقتني وتزوجت أخلص صديق لي. أمها

جاءت إليّ.

أنا في السجن وجاءت إلي.

– لو أنك محكوم سنة.. سنتين .. عشر لا نتظرتك..

لكنك كما تدري..

– بالسجن المؤبد.

– هي تطلب الإذن منك... الطلاق.

...

(١) المستنقعات الضوئية: ص ٩.

الأرض حتما تدور. ستبقى تدور. رضيت أم أبيت. أنت هنا مع المعول، وهي هناك تصبُّ اللذة.. يا

للذة ! بين فخذي صديقك.

أنت قاتل.. قتلت رجلين .. أنت بعد الرأفة... شاقة مؤبدة.»(١)

إن هذاالاقتباس يُعلِمنا سبب دخول (حميدة) السجن، ولكن لا يبين كيفية حدوث القتل ولا يبين أيضاً في أي زمان أو مكان حدث ذلك ولماذا، فهذا الحدث يتم إخبارنا به عن طريق التداعي الحر من قبل (حميدة) ولا نكتشف تفاصيل هذا الحادث إلا بعد عشرين صفحة تقريباً نقرأ:

« أغرب حادث يجابه القضاء...»

«أخوان يقتلان اختهما العاهرة....»

«معلم يدعي حميدة... يتدخل فيقتل الأخوين...»

أنا لم أتدخل. هم أغبياء. »(٢)

تبنى بعض مقاطع تيار الوعي على التداعي الحر Free Associatian «الذي يهبه الوعي في مستوياته العديدة المتحاورة»(٣) نقرأ:

«ونظرت إليه.. رجل المسدس.. كان عملاقاً

بدشداشة بيضاء..

المرأة الرجل التي جاء بها المدير السابق للسجن لم

---

(١) السابق: ص ١٠.

(٢) المستنقعات الضوئية: ص ٢٧، وانظر تفاصيل الحادث، ص ٢٨ و ٢٩.

(٣) أحمد حسن خريس. ثنائيات إدوار الخراط النصية: دراسة في السردية وتحولات المعنى. رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، ١٩٩٦، ص ٨٢.

تكن عملاقة،

لكن دشداشتها بيضاء أيضاً.

أن ترتدي المرأة دشداشة...

وتحركت الدماء في جسدي. هي.. المرأة..

رفعت الكوفية عن رأسها فسقط شعرها أشقر على كتفي

الثوب الرجالي.

...

جسدها حتى الركبتين لذيذ. الفوق داكن. وكلما

صعدت ازداد لونه الأرجواني عتمة.. ينتهي بالغثيان في

فمي.

أمعائي في داخلي تتحرك.

جسد هذه شبيه بجسد تلك... »[1]

نلاحظ أن هذا الاقتباس يقوم على تكسير بنية السرد. حيث تتداخل الأحداث بعضها في بعض عن طريق التداعي الداخلي الحر، فسياق النص يتحدث عن حادثة القتل التي تعرضت لها فتاة من قبل أخويها، ثم ينتقل السرد إلى الحديث عن تجربة (حميدة) الجنسية مع فتاة جلبها له مدير السجن. وقد تم ذلك عن طريق الحديث عن لباس رجل المسدس الذي قتل الفتاة حيث كان يرتدي «دشداشة بيضاء» وكذلك الفتاة التي جلبها مدير السجن كانت ترتدي« دشداشة بيضاء» فلباس الرجل القاتل حفز ذاكرة (حميدة) مما جعله يستدعي حادثة ممارسة الجنس مع المرأة التي جلبها مدير السجن.

---

(١) المستنقعات الضوئية: ص ١٩-٢٠.

تبرز بعض مقاطع «التيار» بشكل مستمر لتقدم حالات شعورية تدور في وعي الشخصية، فتسيطر على ذاكرة الشخصية سواء أكان السرد يستدعيها أم لا. فهي لازمة شعورية تضغط على وعي الشخصية؛ لأنها البؤرة الرئيسية لحدث السرد.

نقرأ: «يا حميدة... اطلب عوناً من الله ومغفرة!

المساجين نوعان. إما هادئ أو شرس. وأنت لا

هذا ولا ذاك.

السجانون في حيرة من أمرهم. كيف يعاملونك.

والادهى من ذلك أنهم يحبونك بكل عيوبك!

أهي العشرة؟.. أم الزمالة؟.. أم أنك إنسان فذ؟

– تناقضاتك تحيرني وتدهشني، لكنها على الرغم

مني تزيدك قربا مني.

ذاك ما قالته لك أيام الخطوبة. لكن ذلك لم يمنعها.

– هي تطلب الاذن... الطلاق...

ثم اقترنت به. تنام معه.. تحته.. في فراش

واحد.

ورئيس السجانين الذي دخل غرفة مديره الآن»[1]. فسياق السرد يتحدث عن محاكمة (حميدة) عند مدير السجن بسبب ضرب (حميدة) لرئيس السجانين. ونلاحظ أن طلاق زوجته منه (حميدة) وتزوجها من صديقه، حدث يضغط باستمرار على وعي الشخصية، ولا تستطيع الشخصية التحكم به. فهي تذكره في مواضع مختلفة ليس

---

(١) المستنقعات الضوئية: ص ٣٤، وانظر تذكر هذا الحدث في سياقات سردية مختلفة.. ص ١٠و ١٣، ١٤، ٣٥، ٤٨، ٤٩–، ٥٠، ٥٣، ٥٥، ٦١، ٦٤، ٧٥.

لها علاقة بمضمون السرد. فوعي الشخصية يقطع السرد ليتذكر هذه الحادثة رغم عدم ارتباطها بالسرد السابق لهذا التذكر (التداعي) أو اللاحق. وهذا يعكس اضطراب الشخصية النفسي الذي يجعلها متخبطة ولا تستطيع (الشخصية) أن تنظم أفكارها (أحداثها) في مواضع بعينها. وهناك حدث آخر يسيطر على وعي الشخصية أيضاً. نقرأ:

«**السيارة في الظلام. المدير اختفى ضمن الأنوار**

عينا حميدة على الطريق. امرأتان تمرّان.

عجزت عن ممارسة الجنس مع المرأة الدشداشة، ما

كنت وقتها مقيدا إلى

سيارة.... هي أمسكت...

« **الحادثة** » ... بمقبض باب السيارة السوداء. سائق

السيارة... رجل الخنجر

أمامه... أسرع بسيارته...

هي سقطت على الأرض.. نهضتُ على أربع. هما

يسدان

عليها

الطريق من جانبيه...»[1]

ويستمر وعي الشخصية بعرض الحادث[2] وتفاصيله في ثلاث صفحات ونصف. نقرأ نهاية (التيار):

---

(١) المستنقعات الضوئية: ص ٦٦.

وانظر تذكر الحدث في سياقات سردية مختلفة: ص ١٠، ١٢، ١٣، ١٨، ٢٠، ٢٧-٢٩، ٣٨، ٥١.

(٢) انظر: الرواية: ص ٦٦-٦٩.

«وكانت الصحف... والادعاء العام... طالبَ

باعدامي.

-هيا يا حميدة!

باب السيارة يُفتح»[1]

نلاحظ من خلال الاقتباس السابق أنَّ وعي الشخصية مسكون بهذا الحادث (قتل الفتاة وقتل حميدة للرجلين) في مواضع مختلفة -كما أشرت في الهامش أدناه- حيث يطفو هذا الحادث على وعي الشخصية في سياقات سردية مختلفة لا ترتبط بأي شكل من الأشكال بمضمون السرد الذي يرد فيه هذا الوعي. وهذا التفكك في السرد يشي بتفكك وعي الشخصية وتيهها وتخبطها، وعدم وضوح الرؤيا أمامها. وإن تكرار هذين الحدثين (الطلاق والقتل) في غير موضع من السرد. يؤكد على أن هذين الحدثين يضغطان على وعي الشخصية بدرجة كبيرة، واهتمام الشخصية بهما وإبرازهما على أحداث أخرى. فالكتابة في هذه الرواية كتابة (آلية) تقوم على اللانظام والفوضوية، وتنفي رقابة العقل الصارمة[2] -كما يبدو في الظاهر- ولكن لهذه الطريقة في الكتابة وظائف عدة -كما بينت سابقاً- حيث لا يمكننا أن نعبر عن عالم غير معقول[3] -كما هو عالم أحداث هذه الرواية- بلغة المعقول (=منسجم مع ما حوله).

إن الضمير (الضمائر) يعود على اسم صريح، فيجب أن يسبق باسم يعود عليه. ولكننا نلاحظ أن تقنية (التيار) تستخدم (=تذكر) الضمير بداية ثم تذكر بعد عدة صفحات صاحب الضمير فالقارئ لا يعرف بداية من هو/هي صاحب الضمير وعلى من يعود الضمير المذكور. نقرأ:

---

(١) الرواية: ص ٦٩.

(٢) انظر: أدونيس. الصوفية والسوريالية، ط١، بيروت: دار الساقي، ١٩٩٢، ص ١٣٣-١٣٧.

(٣) انظر: حول مفهوم اللامعقول: آرنولد. ب . هنچلف. اللامعقول. في: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢، ط١، ص ٥٢٣-٥٢٤.

«لسانه يجوس داخل فمه. الطعم، والرائحة النفاذة، والخدر الخفيف. وهي..

عيناها...عيناها...

وأحس بهما تخترقان قفاه، ثانيه، هي... بعينيه

ترى الزجاج.

نقمتها، موقفها، العمل غير المشروع، الغاية تبرر.

الوسيلة، وجريمة العرق التي
أصبحت عملاً روتينياً صغيراً

من بين الأعمال التي تمهد للشروع بالسرقة. السرقة.

وأنا.. وقراراتي...كم من مرة قلت... ستكون هذه

العملية هي الأخيرة؟! وأرى
الشك والغبطة تغيمان.

وأعود.... الترصد... التخطيط.. الانتظار...

الليل... صمتها... الساعة الثامنة... صمتها...

الساعة العاشرة... صمتها... منتصف الليل...

صمتها... جرعة العرق... عيناها... الحبل...

عيناها... الاستعداد للمغادرة... شعورها بالانهزام...

لم تثنني عن الخروج... ورغبتها الصامتة بالعطاء. هذا

العطاء الغريب!...
المضاجعة!!»[1]

---

(١) الحبل: ص ١٠-١١.

فالضمائر الغائبة المتعددة في هذا الاقتباس لا تعود على اسم ظاهر سبق للنص أن ذكره، فلا نعرف من هي صاحبة هذه الضمائر إلا بعد أن نتابع القراءة، فنكتشف أن صاحبة هذه الضمائر هي زوجة الشخصية الرئيسة في الرواية(1). وجمل هذا الاقتباس مفككة ولا تخضع للتركيب المنطقي للجملة فلا يوجد علاقات إسناد أو روابط واضحة تربط النص فالكتابة متحررة من نظام الكلام، ومكتفية بوصف الكلمات القائم على اللاتناسق، لتعطي دوراً للقارئ كي ينسق هذا الكلام ويصل التفكيك/الانفصال بعضه ببعض كي يفهم المقصود من هذا التداعي، ويساعده على ذلك متابعة القراءة ثم القراءة الثانية التي تركب هذا الانفصال بعد معرفته.

تنبني بعض مقاطع (تيار) النصوص على تداعي الهواجس الداخلية للشخصية. وتكون هذه الهواجس والأحاسيس ذات نظرة تأملية في بعض جوانب الحياة، دون أن يكون لهذه الهواجس علاقة وطيدة بالسرد ومضمونه -ظاهريا-نقرأ:

«وتعلمين ... بأن الحيرة سرعان ما تحاصرني وأنا أعود

أترسم خطى علاقتنا كي أحدد موقعي منها ضمن الزمان

والمكان.

الحب- وأنا بتجارب عديدة- يبدأ بما يقرب من الاعجاب

بالطرف الآخر.. ومع تجدد اللقاءات يتحول الاعجاب إلى

اندهاش لا يخلو من عذاب لذيذ، بعده يأتي التخطيط لتثبيت

دعائم العلاقة، يعقبه اشتياق حارق..

قلق..سهر..وفي

الختام تنتهي تلك العذابات كافة في السرير، حيث الاكتفاء،

---

(1) انظر: الرواية: ص ١٢.

فالملل، فتبكيت الضمير من خلال البحث عن أسلم وسيلة

للتخلص من الطرف الآخر بأقل خسائر ممكنة »[1]

تطرح الشخصية مفهومها للحب، ولكيفية بناء العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل مجرد في سياق حوار الشخصية مع ذاتها (حوار داخلي) حول علاقة الشخصية الرئيسية مع زوجها. ولكن الشخصية لم تستطع الاستفادة من هذا المفهوم للحب عند بناء علاقة مع المرأة، فتحاكم الشخصية هذه العلاقة من خلال طرح هذا المفهوم للحب. فكأن الشخصية تريد أن تعبر عن عدم نجاح علاقة الحب مع المرأة/الزوجة من خلال استدعاء وعي الشخصية لمفهوم طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة.

وتتداخل الذكريات المتقطعة في «تيار» الوعي لتعكس وجهة نظر الشخصية في هذه الذكريات (=المواقف) نقرأ:

«أبو خميس يقول.. أحمد سماعين [؟] يقول.. سلوى، إقبال، لا أحد يقول، عليك وحدك أن تعترف: مسافتك ما بين عمق صدرك وقعر حنجرتك تتشرب- الآن- طعم شرين.»[2] نلاحظ غياب مضمون الأقوال (=الشخصيات) المتذكرة في هذا الاقتباس، ويستطيع القارئ أن يفهم المضامين المحذوفة عن طريق الرجوع إلى الصفحات السابقة من الرواية. فمضمون مقولات الذكريات المحذوفة لا يوصل الشخصية إلا لقناعتها الفردية المتمثلة بطبيعة (=كيفية) العلاقة بين الرجل والمرأة. وبسبب عدم قناعة الشخصية (=سليمان الحلبي) بمضمون مقولات الذكريات لجأت الشخصية إلى حذف مضمون الذكريات. وكل ذلك يتم عن طريق استخدام تقنية «المنولوج الداخلي المباشر» الذي يقوم على تغييب تدخل المؤلف ولا

---

(١) خطوة في الحلم: مشروع رواية. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨٠، ص٣٠.

(٢) النيل الطعم والرائحة، ص ١٨٨.

يفترض وجود سامع[1]. كما تستخدم بعض مقاطع «التيار» تقنية «المنولوج الداخلي غير المباشر»، الذي «يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر»[2] ولكن هذا الحضور غير واضح تماماً فيختلط الأمر على القارئ فيتساءل إذا كانت الأحداث تأتي من وعي الشخصية أم أنها من الراوي. نقرأ:

«تدري أن اللون الأرجواني له علاقة بالدم، وتدري أن مشروعك الذي تخطط لتنفيذه هنا عند مدخل هذه القاعة أمام موقع المصاعد الثلاثة الهرمة دموي أيضاً.

جميل تجيء آخر الأفكار دموية. وجميل تتجسد عبر مشروع قرار دموي، ولا بأس أن تنتهي إلى قاتل محترف، مادمت عجزت عن أن تحترف أيما صيغة من صيغ حياتك الماضية»[3].

نتساءل هل هذه الهواجس (=التداعيات) تأتي من وعي الشخصية أم من وعي الراوي (=وجهة نظر الراوي). فسرد الأحداث من خلال الراوي من الدرجة الثانية (= ضمير المخاطب) يجعل الأمر يختلط على القارئ هل الأحداث تخرج من وعي الشخصية أم من وعي الراوي.

(١) انظر: حول مفهوم «المنولوج الداخلي المباشر» روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٤-٤٥.

(٢) السابق: ص ٤٩.

(٣) النيل الطعم والرائحة. ص ١٠.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى قراءة تجربة إسماعيل فهد إسماعيل الروائية، وإلى تقديم صورة عن طبيعة عالمه الروائي. وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- لاستعمال تقنية (آلية) «تيار الوعي» مدارها الخاص في النصوص الروائية، فبقدر ما تستفيد هذه التقنية من كتابات الكُتّاب الذين اشتهروا بها من مثل: جيمس جويس وفرجينا وولف إلا أنها تحاول أن تخرج بتوليفة خاصة- بالإضافة لذلك- وهي النزوع في بعض المقاطع إلى الكتابة الآلية التي تقوم على اللانظام وعدم التتابع والتناسق لتتوافق مع طبيعة المضامين المعالجة.

- إن بناء الروايات خرج عن البناء التقليدي الذي يتبع التسلسل في بناء الأحداث إلى البناء الحداثي الذي يعتمد على اللحظة الراهنة أو الأزمة التي تكون فيها الشخصية ثم يتم استخدام الاسترجاع للتعرف على طبيعة الشخصيات ومكوناتها وعلاقاتها مع الشخصيات والأحداث الأخرى.

- إن الروايات مسكونة بعرض جوانب الاضطهاد السياسي الذي يعاني منه الإنسان العربي مما يجعل الروايات ترتبط وتنفصل مع/عن الواقع بشكل كبير. وأن هم الروايات هو عكس تصور خاص للأزمات التي عانى ويعاني منها الإنسان العربي والمتمثلة بالقمع والاستلاب والاستسلام والسجن. كما أن البحث عن حرية الإنسان وبناء الدولة الحديثة هو ما تعكسه الروايات وما تريد أن تقوله، وأن تعبر عنه بطريقة مباشرة في بعض الأحيان وغير مباشرة في معظم الأحيان.

- نتيجة للنقطة السابقة نجد أن الروايات تهتم بطرح ومعالجة القضايا القومية في معظم الروايات، دون إهمال القضايا المحلية (الوطنية) في بعض الروايات الأخرى مما يعكس وحدة الهموم القومية في الوطن العربي وأنها مهما اختلفت فهي متماسكه ترتبط ببعضها بعضاً.

- ولعل استخدام تقنية (التداعي) سمة مميزة للروايات حيث تشعر الشخصية بالتخبط والتيه وعدم معرفة مسارها كونها تعيش في عالم ممزق يفتقر للتنظيم ولحقوق الإنسان وتحويل الإنسان إلى مطية يمتطيها الاخرون لتحقيق أهدافهم.

- تبني الروايات على تقسيمة تتجاوز الثنائية إلى الثلاثية والرباعية، حيث نجد أن روايات إسماعيل تتوزع إلى رواية الجزء الواحد والثلاثية (النيل يجري شمالاً: البدايات، والنيل يجري شمالاً: النواطير، والنيل الطعم والرائحة) والرباعية (كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحبل، والضفاف الأخرى) وهذا يعكس قدرة الكاتب على خلق سلسلة روائية تعكس الواقع في سلسلة تاريخية وتغطي زمناً غير قليل فالثلاثية المذكورة تعالج الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر/ الوطن العربي عبر قرون ثلاثة (القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

- استطاعت الروايات استخدام معظم تقنيات السرد الروائي من مثل تقنيات السرد (الزمن) من حيث الاسترجاع بأنواعه المختلفة والاستباق، وتسريع السرد، وتعطيل السرد، ووجهات النظر وقد نوعت في استخدام الراوي سواء أكان محدود العلم، أم كلي العلم، أم تتساوى معرفته ومعرفة الشخصيات.

- التنويع في تقديم الشخصيات الروائية، فقد استخدمت الروايات كل الطرق المعروفة في هذا المجال وهي: الشخصية تقدم نفسها، وشخصية أُخرى تقدِّم شخصية ما، والراوي يقدم الشخصيات. وقد تم استخدام ذلك في غير رواية. أما عن طريقة رسم الشخصية فقد ركزت الروايات على عكس النوازع النفسية والفكرية للشخصيات في معظم الأحيان (وفي معظم الروايات) ولم تحفل

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١) إسماعيل، إسماعيل فهد. كانت السماء زرقاء. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٧٠.

٢) إسماعيل، إسماعيل فهد. المستنقعات الضوئية. ط١. بيروت: دارالعودة، ١٩٧١.

٣) إسماعيل، إسماعيل فهد. الحبل. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٧٢.

٤) إسماعيل، إسماعيل فهد. الضفاف الأخرى. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.

٥) إسماعيل، إسماعيل فهد. ملف الحادثة ٦٧. ط٢. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨. (تاريخ الطبعة الأولى، ١٩٧٤).

٦) إسماعيل، إسماعيل فهد. الشيّاح. ط٢. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨. (تاريخ الطبعة الأولى، ١٩٧٦).

٧) إسماعيل، إسماعيل فهد. خطوة في الحلم. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨٠.

٨) إسماعيل، إسماعيل فهد. الطيور والأصدقاء. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨٠.

٩) إسماعيل، إسماعيل فهد. النيل يجري شمالاً: البدايات. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨٠.

١٠) إسماعيل، إسماعيل فهد. النيل يجري شمالاً: النواطير. ط١. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

١١) إسماعيل، إسماعيل فهد. النيل: الطعم والرائحة. ط١. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨.

١٢) درويش، محمود. لماذا تركت الحصان وحيداً. ط١. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥.

ثانياً: المراجع العربية

١) إبراهيم، عبدالله. المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

٢) أبو زيد، نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط٢. بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

٣) أبو ناضر، موريس. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة. بيروت: دار النهار، ١٩٧٩.

٤) أدونيس (علي أحمد سعيد). الصوفية والسوريالية. ط١. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٢.

٥) أسويرتي، محمد. النقد البنيوي والنّص الروائي. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٩١.

٦) أمين، بديعة. هل ينبغي احراق كافكا؟ ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

٧) بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي: الفضاء-الزمن-الشخصية. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

٨) بركات، علي. رؤية الجبرتي لأزمة الحياة الفكرية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٩) ثامر، فاضل. اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

ـــــ مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.

١١) الحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

١٢) خالد، عدنان محمد. النقد التطبيقي التحليلي. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. آفاق عربية. ١٩٨٦.

١٣) خريس، أحمد حسن. ثنائيات إدوار الخراط النصيَّة: دراسة في السردية وتحولات المعنى. رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، ١٩٩٦.

١٤) الربيعي، عبدالرحمن مجيد. الشاطئ الجديد: قراءة في كتّاب العربية: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣.

ـــــ أصوات وخطوات: مقالات في القصة العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.

١٥) الزعبي، أحمد. اشكالية الموت في الرواية العربية والغربية. ط١. إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٩٤.

١٦) سرحان، سمير. دراسات في الأدب المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د. ت.

١٧) السعافين، إبراهيم. الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي. ط١. عمان: دار الشروق، ١٩٩٦.

١٨) سلاّم، محمد زغلول. دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها. الإسكندرية: منشأة المعارف، د. ت.

١٩) سليمان، نبيل. فتنة السرد والنقد. ط١. اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٤.

٢٠) عطية، أحمد محمد. البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٧.

٢١) غريزي، وفيق. الجنس في أدب غادة السمان. ط١. بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٤.

٢٢) غنايم، محمود. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. ط٢. بيروت: دار الجيل والقاهرة: دار الهدى، ١٩٩٣.

٢٣) فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النّص. الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٢.

ـــــ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ط٣. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٦.

ـــــ نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.

٢٦) الفيصل، سمر روحي. السجن السياسي في الرواية العربية. ط٢. طرابلس: جروس برس، ١٩٩٤.

٢٧) قاسم، سيزا أحمد. بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٢٨) قسومة، الصادق. النزعة الذهبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ. تونس: دار الجنوب، ١٩٩٢.

٢٩) ماضي، شكري عزيز. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨.

٣٠) المرزوقي، سمير وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

٣١) النساج، سيد حامد. بانوراما الرواية العربية الحديثة. ط١. بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.

٣٢) يقطين. انفتاح النص الروائي. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

ـــــ تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير). ط٢. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.

ثالثاً: المراجع المترجمة

١) ألن، روجر. الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية. ترجمة: حصة منيف. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦.

٢) أيتر، ت.ي. أدب الفنتازيا: مدخل إلى الواقع. ترجم: صبّار سعدون السعدون. بغداد: دار المأمون، ١٩٨٩.

٣) إيخنباوم، ب. حول نظرية النثر. في: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط١. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

٤) إيڤانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو. نظرية اللغة الأدبية. ترجمة: حامد أبو حمد. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩٢.

٥) إيكو، أمبرتو. القارىء في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة: أنطون أبو زيد. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦.

٦) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة. ط١. القاهرة: دار الفكر، ١٩٨٧.

٧) بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. ترجمة: أنطون أبو زيد. ط١. بيرت باريس: منشورات عويدات/ الدار البيضاء، ١٩٨٨.

ـــــــ مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة: منذر عياشي. ط١. حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣.

٩) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس. ط١. بيروت: دار منشورات عويدات، ١٩٧١.

١٠) بورنوف، رولان وأوئيليه رويال. عالم الرواية. ترجمة: نهاد التكرلي. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.

١١) بوشنسكي. إ.م. الفلسفة المعاصرة في أوروبا. ترجمة: عزت قرني. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٢.

١٢) تودوروف، تزفيطان. المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين. ترجمة: فخري صالح. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: آفاق عربية، ١٩٩٢.

ـــــ مقولات السرد الأدبي. ترجمة: سحبان وفؤاد صفا. في: طرائق تحليل السرد الأدبي. ط١. المغرب: اتحاد كتّاب المغرب، ١٩٩٢.

١٤) توماشفسكي. "نظرية الأغراض". في: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط١. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

١٥) جاكبسون، رومان. "القيمة المهيمنة". في: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط١. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

١٦) جرييه، آلان روب. نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. القاهرة: دار المعارف. د. ت.

١٧) جنيت، جيرار. حدود السرد ترجمة: عيسى بو حمالة. في: طرائق تحليل السرد الأدبي. ط ١. المغرب: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢.

١٨) ديلون، جانيت. شكسبير والإنسان المستوحد. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون، ١٩٨٦.

١٩) شاخت، ريتشارد. الاغتراب. ترجمة كامل حسين. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

٢٠) شلوفسكي، ف. "بناء القصة القصيرة والرواية". في: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة. إبراهيم الخطيب. ط١. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

٢١) غولدمان، لوسيان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ترجمة: بدر الدين عرودكي. ط١. اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٣.

٢٢) فورستر، إ. م. أركان الرواية. ترجمة: موسى عاصي. ط١. طرابلس (لبنان): جروس برس، ١٩٩٤.

٢٣) كريسطيفا، جوليا. علم النّص. ترجمة: فريد الزاهي. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩١.

٢٤) كامو، إلبير. أسطورة سيزف. ترجمة: أنيس زكي حسن. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩.

٢٥) كوزينوف، ف. ف. موسوعة نظرية الأدب. إضاءة تاريخية على قضايا الشكل. القسم الثاني: الرواية ملحمة العصر الحديث. ترجمة: جميل نصيف التكريتي. ط٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٢٦) لكوفسكي، شيودور زيو. أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية. ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٤.

٢٧) لوكاتش، جورج. دراسات في الواقعية الأوروبية. ترجمة: أمير إسكندر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٢٨) مرسلي، دليلة وأخريات. مدخل التحليل البنيوي للنصوص. ط١. بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥.

٢٩) همفري، روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة: محمود الربيعي. ط٢. مصر: دار المعارف، ١٩٧٥.

٣٠) هنچلف، أرنولد.پ. "اللامعقول". في: موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. ط٢. بغداد: دار الرشيد للنشر. المجلد الأول، ١٩٨٢.

٣١) ويلك، رينيه وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة: محي الدين صبحي. ط٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

رابعاً: الدوريات

١) أبو شنب، عادل. فارس زرزور: "الرواية الحوارية". مجلة (المعرفة) السورية، العدد ١٤٦ نيسان-إبريل، ١٩٧٤.

٢) أحمد، محمد فتوح. "جدليات النص". مجلة (عالم الفكر) الكويتية، مجلد (٢٢)، العدد الثالث والرابع، يناير/مارس-ابريل/يوليو، ١٩٩٤.

٣) أسويرتي، محمد. "مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية". مجلة (عالم الفكر) العدد الأول، ١٩٨٧.

٤) أندرسن، كليه. "ست فرضيات عن الأدب وحقائق الواقع". ترجمة: نهاد عبدالستار. مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد الأول، ١٩٩٣.

٥) بنحدو، رشيد. "حين تفكر الرواية في الروائي". مجلة (الأقلام). العدد السابع (تموز)، ١٩٩٠.

٦) بوث، واين. "البعد ووجهة النظر- مقالة في التصنيف". ترجمة: علاء العبادي، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، ١٩٩٢.

٧) تودوروف، تزفيطان. "الإنشائية الهيكلية". ترجمة: مصطفى التواني. مجلة (الثقافة الأجنبية) عدد ٣، السنة الثانية، خريف ١٩٨٢.

٨) حافظ، صبري. "البداية ووظيفتها في النّص القصصي". مجلة (الكرمل). العدد ٢٢/٢١، ١٩٨٦.

٩) حداد، نبيل. "أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن". مجلة (مؤتة للبحوث والدراسات، سلسلة أ) المجلد العاشر، العدد الثاني، ١٩٩٥.

رابعاً : الدوريات

١) أبو شنب، عادل. فارس زرزور: "الرواية الحوارية". مجلة (المعرفة) السورية، العدد ١٤٦ نيسان-إبريل، ١٩٧٤.

٢) أحمد، محمد فتوح. "جدليات النص". مجلة (عالم الفكر) الكويتية، مجلد (٢٢)، العدد الثالث والرابع، يناير/مارس-ابريل/يوليو، ١٩٩٤.

٣) أسويرتي، محمد. "مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية". مجلة (عالم الفكر) العدد الأول، ١٩٨٧.

٤) أندرسن، كليه. "ست فرضيات عن الأدب وحقائق الواقع". ترجمة: نهاد عبدالستار. مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد الأول، ١٩٩٣.

٥) بنحدو، رشيد. "حين تفكر الرواية في الروائي". مجلة (الأقلام). العدد السابع (تموز)، ١٩٩٠.

٦) بوث، واين. "البعد ووجهة النظر- مقالة في التصنيف". ترجمة: علاء العبادي، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، ١٩٩٢.

٧) تودوروف، تزفيطان. "الإنشائية الهيكلية". ترجمة: مصطفى التواني. مجلة (الثقافة الأجنبية) عدد ٣، السنة الثانية، خريف ١٩٨٢.

٨) حافظ، صبري. "البداية ووظيفتها في النّص القصصي". مجلة (الكرمل). العدد ٢١/٢٢، ١٩٨٦.

٩) حداد، نبيل. "أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن". مجلة (مؤتة للبحوث والدراسات، سلسلة أ) المجلد العاشر، العدد الثاني، ١٩٩٥.

Abstract

Isma'il Fahd Isma'il as a Novalist

Prepared by

Omar Sobhi Jaber

M.A Arabic Language (Literature),

Mu'tah University, 1997

Supervised by

Prof: Mohammad Ash-Shawabkeh

This Thesis aims at considering Isma'il Fahd Isma'il's novelistic experiment (1970-1988), and its dimensions through an analytic and critical vision, and forming most of his novel works by a detailed consider of the narrative techniques and the function of these techniques (mechanics) and their relation to the content. The thesis also handles the social and political contents.

The thesis handles this through two chapters:

The first chapter is divided into two categories: The first is entiteled as national content (political). This category considers the political dimensions implied by the novel works such as. the political dimension, the absence of institutions and the individual lost, the authority and the chattering of the

inner house construction, and the isolation, surrender and prison.

The second category handles the social content by focusing on the relation betweeen man and women, and the relation of man and woman with the father autonomy, and the nature of social relationships whether they are chattered or connected.

The second chapter is divided into three categories:

The first is narrations. It handles the concept of narrations, the techniques (mechanies) of narration regarding flash back, prolepsis, accelaration, pause and points of view.

The second category handles the novel character construction regarding its introduce, description relation with the narrator and his type.

The third category considers the stream of consciousness regarding its concept and the novelistic nature of using this techique and its relation to the content.